UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS - TRADUÇÃO

FRANCIANY DE OLIVEIRA CAMPOS

NÃO TENHA MEDO, TRADUTOR! ANÁLISE DAS RETRADUÇÕES BRASILEIRAS DA OBRA *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN

JUIZ DE FORA
2023

FRANCIANY DE OLIVEIRA CAMPOS

NÃO TENHA MEDO, TRADUTOR! ANÁLISE DAS RETRADUÇÕES BRASILEIRAS DA OBRA CORALINE, DE NEIL GAIMAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, elaborado sob a orientação do Prof. Dr. Thiago Mattos de Oliveira.

JUIZ DE FORA
2023

FRANCIANY DE OLIVEIRA CAMPOS

NÃO TENHA MEDO, TRADUTOR! ANÁLISE DAS RETRADUÇÕES BRASILEIRAS DA OBRA CORALINE, DE NEIL GAIMAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, elaborado sob a orientação do Prof. Dr. Thiago Mattos de Oliveira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Mattos de Oliveira – orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora

DATA DA DEFESA:
NOTA: ____

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais por terem me apoiado em cada momento da minha vida e por ter me incentivado na minha jornada acadêmica.

Ao meu avô que sempre se preocupou com o meu bem estar e que infelizmente nos deixou antes de me ver graduada.

Ao meu orientador, Thiago Mattos, por me ajudar e ter paciência com meus atrasos.

E, por fim, agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida e, de algum modo, me ajudaram a chegar até aqui.

"*Contos de fadas são mais que verdade; não porque nos dizem que dragões existem, mas porque eles nos dizem que dragões podem ser derrotados.*"

Neil Gaiman

RESUMO

Neste trabalho de conclusão de curso analisamos trechos das duas traduções brasileiras do livro *Coraline* (2002), de Neil Gaiman, com o objetivo de analisar como traduções de épocas diferentes lidam com os elementos de horror, verificar se esses elementos produzem o mesmo efeito nas traduções brasileiras, analisar se houve suavização em algumas das traduções, e como se deu essa suavização, e observar se a chamada hipótese da retradução se aplica ou não ao caso desta obra. Para alcançar esses objetivos, foram utilizados como aporte teórico a teoria de Reescritura, Manipulação e Patronagem, de André Lefevere, e trabalhos recentes que se debruçam sobre o conceito de retradução, principalmente Berman (1990) e Faleiros & Mattos (2017), utilizando a Metodologia Qualitativa. Como isso, concluímos que a primeira tradução, mais estrangeirizadora, transmitiu a sensação de terror da obra original e a hipótese da retradução não se aplica no caso das retraduções brasileiras de *Coraline* (2002).

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Terror. Tradução literária. Retradução.

ABSTRACT

In this course conclusion work we analyze excerpts from the two Brazilian translations of the book *Coraline* (2002), by Neil Gaiman, with the aim of analyzing how translations of different eras deal with the elements of horror, verify whether these elements produce the same effect in Brazilian translations, analyze whether there was softening in some of the translations, and how this softening occurred, and observe whether the hypothesis of retranslation applies or not to the case of this work. To achieve these objectives, the theory of Rewriting, Manipulation and Patronage was used as a theoretical contribution, by André Lefevere, and recent works that focus on the hypothesis of retranslation, mainly Berman (1990) and Faleiros & Mattos (2017) using the Qualitative Methodology (Manson, 2006). As such, we conclude that the foreigner translation conveyed the feeling of terror of the original work and the hypothesis of retranslation does not apply in the case of *Coraline* (2002).

Keywords: Children's literature. Terror. Literary translation. Retranslation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Capa da primeira edição de Coraline ……13
Figura 02 – Capa da segunda edição de Coraline ……13
Figura 03 – Ilustração das crianças fantasmas …… 28
Figura 04 – Ilustração da criatura ……45

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Besouros apetitosos ……40
Tabela 02 – Eu juro pela minha mãe ……..42
Tabela 03 – Uma criança entenderia? 43
Tabela 04 – Horrivelmente ……45-46
Tabela 05 – Medo ……...46-47
Tabela 06 – Machucados ……..47-48
Tabela 07 – Fuja! ……48-49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……10
CAPÍTULO 1: Entrando no universo de *Coraline*……. 12
1.1 - Autor e obra……12
1.1.1 - Apresentando *Coraline*……12
1.1.2 - Resumo da narrativa……14
1.1.3 - Apresentando Neil Gaiman ……17
1.2 - A literatura infantojuvenil e o terror ……. 20
1.2.1 - Terror ……20
1.2.2 - Literatura infantojuvenil ……23
1.3 - O terror e o fantástico em *Coraline* ……27
CAPÍTULO 2: Aporte teórico-metodológico ……..30
2.1 - Tradução de literatura infantil e infantojuvenil ……30
2.2 - Tradução e manipulação ……32
2.3 - Noção de retradução ……..35
2.4 - Exposição do passo a passo de construção de análise ……...38
CAPÍTULO 3: Análises …… .40
3.1 - Besouros apetitosos ……40
3.2 - Eu juro pela minha mãe ……..42
3.3 - Uma criança entenderia? ……43
3.4 - Horrivelmente ……45
3.5 - Medo ……..46
3.6 - Machucados ……..47
3.7 - Fuja! ……48
3.8 - Visão geral ……50
CONSIDERAÇÕES FINAIS……...51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ……53

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como objetivo analisar as duas traduções brasileiras do livro C*oraline* (2002), escrito por Neil Gaiman, com o intuito de pesquisar como ocorre a tradução de obras de terror voltadas para o público infantojuvenil. As perguntas que tentamos sanar durante este trabalho foram: os tradutores lançam mão de estratégias que procuram suavizar o horror do texto de partida? Levando em conta a hipótese da retradução (que exploraremos no capítulo 2), pode-se imaginar que a retradução tende a promover um retorno às especificidades lexicais, sintáticas etc. do texto de partida?

A justificativa para isso é que (a) como veremos no capítulo 2 deste trabalho, não há muitas pesquisas sobre tradução de obras infantojuvenis e (b) esse tipo de obra não é muito relacionada a elementos de horror, principalmente na sociedade contemporânea, constituindo, portanto, um desafio para o tradutor, que pode se ver diante de um público resistente a elementos provocadores de terror.

Podemos detalhar tais objetivos desta pesquisa da seguinte maneira: (a) analisar como traduções de épocas diferentes lidam com os elementos de horror presente na obra original, (b) verificar se esses elementos produzem o mesmo efeito nas traduções brasileiras, (c) analisar se houve suavização em algumas das traduções, e como se deu essa suavização, e (d) observar se a hipótese da retradução se aplica ou não ao caso de *Coraline* (2002). Para conseguir esses objetivos, foram utilizados como aporte teórico a teoria de Reescritura, Manipulação e Patronagem, de André Lefevere(2007 [1992]) , e trabalhos recentes que se debruçam sobre o conceito de retradução, principalmente Berman (1990) e Faleiros & Mattos (2017), tudo isso utilizando a Metodologia Qualitativa (Manson, 2006).

Com isso, esperamos obter resultados que nos ajudem a) a identificar uma forma eficiente para traduzir livros de horror para crianças e adolescentes; (b) a identificar se a tradução brasileira de obras juvenis tende a ser mais conservadora quando o assunto é terror para menores; c) e a compreender de maneira mais aprofundada os diferentes tipos de relação que duas (re)traduções podem estabelecer entre si, a depender de cada projeto (re)tradutório.

Este trabalho é constituído por três capítulos. O primeiro deles, intitulado “Entrando no universo de *Coraline*”, procura apresentar detalhadamente a vida e obras do autor, Neil Gaiman, situando-o historicamente e descrevendo suas

características gerais. Também é descrita a trajetória da literatura infantojuvenil e do terror, como esses dois gêneros se conectam e como eles estão presentes em *Coraline* (2002).

O segundo capítulo é dedicado ao aporte teórico. Nele é discutida a tradução de obras infantojuvenis no Brasil, a teoria de Reescritura, Manipulação e Patronagem, de André Lefevere (2007 [1992]), e o conceito de retradução e hipótese da retradução (Berman, 1990). Além disso, descrevemos a metodologia utilizada nas análises.

E, por fim, o terceiro capítulo é sobre a análise em si, em que sete trechos foram analisados, levando-nos a concluir que, diferentemente de certa visão evolucionista da retradução, percebemos que a primeira tradução é muito mais próxima da obra original e dos elementos produtores de horror, enquanto a segunda tende a suavizar tais aspectos.

Esperamos que este trabalho contribua para a pesquisa de tradução infantojuvenil e que tire o estigma de que terror não é para crianças.

CAPÍTULO 1 - Entrando no universo de *Coraline*

1.1 - Autor e obra

1.1.1 - Apresentando *Coraline*

O livro *Coraline* foi originalmente publicado em 2002, pela editora Harper, e escrito por Neil Gaiman (que será assunto do próximo tópico). Aqui no Brasil, a editora responsável pela primeira tradução foi a Rocco e a obra foi traduzida por Regina de Barros Carvalho – que também traduziu o livro *Escritos de William Blake* (1984), de William Blake. Na primeira edição em inglês, o enredo conta com as ilustrações de Dave McKean, amigo de longa data de Gaiman, que foi responsável pela capa de todos os volumes de *Sandman* (1989-1996), além de ilustrar outros livros infantis de Neil Gaiman, como *O livro do cemitério* (2008). No início, o livro cativou os fãs que já acompanhavam Gaiman por aqui – principalmente na sua carreira em histórias em quadrinhos –, mas isso mudou em 2009.

Após quatro anos de trabalho, a adaptação de Coraline – intitulado aqui no Brasil como *Coraline e o mundo secreto* – chegou aos cinemas em 2009. Dirigido por Henry Selick – diretor do clássico *O estranho mundo de Jack* (1993) –, o filme se tornou um enorme sucesso, arrecadando 16 milhões de dólares no fim de semana de estreia, conseguindo 90% de aprovação no Rotten Tomato – um dos maiores sites de críticas de filmes e séries – sendo indicado para os dois maiores prêmios da indústria cinematográfica, o Oscar e o Globo de Ouro. Com este sucesso, a fama de Neil Gaiman conseguiu furar a bolha de fãs e atingir um público bem maior – tanto aqui no Brasil quanto no mundo – e contribuiu para que o público que não estava familiarizado com o autor conhecesse suas outras obras. Isso despertou a vontade do autor e da editora de lançar uma segunda edição do livro.

Com o sucesso da animação, em 2020 o livro ganhou uma segunda edição em inglês, agora com ilustração de Chris Riddell e também publicada pela editora Harper. A edição brasileira desta vez foi realizada pela editora Intrínseca, publicada em 2020, e traduzida por Bruna Beber – uma poeta e escritora brasileira reconhecida por trabalhos como *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2006) e *Ladainha* (2017).

As duas traduções serão melhor abordadas na parte da análise, na qual pretendemos investigar de que forma cada (re)tradução brasileira traduz o horror

presente no texto de partida de Gaiman. São usadas estratégias que suavizam esse horror para o público juvenil? Que objetivos editoriais parecem sustentar cada tradução? Que posição tradutória cada tradutora ocupa em relação à leitura crítica do texto de partida e à concepção de tradução para o público infantojuvenil? Por meio de comparação analítica, este trabalho investigará se alguma das tradutoras lança mão de estratégias de suavização na tradução dessa obra de terror infantojuvenil. Essa comparação pode ajudar futuras traduções de livros (ou produtos audiovisuais) para esse público e que possuem esse viés de horror. Na seção 2 deste capítulo 1, a definição de terror e literatura infantojuvenil será melhor abordada e também será explicado como eles se entrelaçam.

Figura 1: Capa da primeira edição de Coraline.
Fonte: Amazon

Figura 2: Capa da segunda edição de Coraline.
Fonte: Amazon

O livro *Coraline* foi a primeira obra infantojuvenil produzida por Gaiman, acostumado a escrever para o público adulto, e dedicada para suas filhas Holly e Maddy. A obra começou a ser escrita em meados dos anos 80, mas só veio a ficar pronta em 2002, e, junto com *O livro do cemitério* (2008)[1] e *O oceano no fim do*

[1] The Graveyard Book (2008).

caminho (2013)[2], faz parte da era infantil do autor (que será aprofundada na seção 1.3). Embora tenha como público alvo crianças entre 8 e 12 anos, o livro possui elementos de horror, um gênero não muito comum em obras voltadas para crianças. Podemos dizer que *Coraline* é o que temos de mais contemporâneo (e popular) no que diz respeito a histórias de horror em livros infantojuvenis. Embora muitas pessoas não associem terror com conteúdos infantis (o que será discutido em breve), Gaiman acredita que o terror ajude as crianças a enfrentar seus medos. Segundo ele: "ser corajoso não significa não ter medo. Ser corajoso significa estar com medo, muito medo, mas mesmo assim fazer o que é certo."[3] (Gaiman, 2020 [2002], p.13)

Desde seu lançamento, o livro vem sendo utilizado como objeto de análise de vários trabalhos de conclusão de curso (TCC) em universidades brasileiras, entre eles, por exemplo, *Um estudo do espaço fantástico na construção do medo em Coraline e Coraline e o mundo secreto* (2021), defendido por Ana Karolina Santos Diniz na Universidade Estadual da Paraíba, e *O Gato como consciência em Coraline, de Neil Gaiman* (2019), defendido por Ana Carolina Andrade Simões na Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Ao analisar essa obra, pretende-se observar como a tradução e a retradução brasileira se comportam em relação ao terror quando a obra é voltada para crianças e adolescentes; se a linguagem formal ou informal contribui para amenizar ou enfatizar o medo; se a tradução de livros infanto-juvenis tende a infantilizar os textos excessivamente; e tirar o preconceito do terror em conteúdo infantojuvenil. Também pretende-se verificar se a "hipótese da retradução" (Berman, 1990), a ser detalhada no capítulo 2, se confirma ou não nas traduções de *Coraline*.

1.1.2 - Resumo da narrativa

Em *Coraline* (2002), a narrativa se inicia com Coraline – uma típica criança querendo explorar o mundo em sua volta e que facilmente fica entediada quando não é entretida – e sua família se mudando para uma cidade nova. No primeiro momento, a menina tenta se entreter com os pais, que estão ocupados com a

[2] The Ocean at the End of the Lane (2013).
[3] "Being brave doesn't mean you aren't scared. Being brave means you are scared, really scared, badly scared, and you do the right thing anyway."

mudança e com o trabalho. Então, para afastar o tédio, Coraline decide explorar a propriedade nova. Nesse passeio ela conhece a senhora Spink e a senhora Forcible – que eram artistas na juventude e possuem muitos cães –, e o senhor Bobinsky – que cria ratos circenses. Todos residem na mesma propriedade. Há também um gato preto que não dá muita confiança para a garota no início, mas depois se torna um aliado da menina.

Após esse passeio, Coraline continua entediada e, como foi novamente ignorada pelos pais, decide explorar a casa. Na sala de estar ela encontra uma porta trancada. Ela pergunta para os pais para onde aquela porta dá acesso, mas eles não sabem responder. Depois de alguns dias, ela encontra a chave da porta misteriosa no armário da cozinha. Então espera sua mãe sair para poder abrir e explorar. Quando Coraline abre a porta, encontra um túnel escuro. Ela decide encarar o medo e entrar na escuridão. Ao longo do túnel, a menina escuta passos, o que a faz correr até encontrar a saída.

À primeira vista, Coraline volta para a sala de estar, mas o cômodo não está do jeito que ela se lembrava. Estava mais arrumado e iluminado. A casa também parecia mais aconchegante. Na cozinha, um cheiro agradável impregnava o ar e Coraline percebeu que sua mãe e seu pai estavam lá. Mas não eram seus pais verdadeiros, pois esses eram muito pálidos e tinham botões pretos no lugar dos olhos.

Após um jantar familiar, Coraline retorna para o seu mundo – mesmo os outros pais insistindo para ela ficar –, e fica surpresa que já seja tarde e sua mãe não tenha retornado ainda. Cansada, a garota adormece na sua cama. Mas logo ela é acordada pelo gato preto que a guia até a porta da sala de estar. No túnel o gato fala com Coraline que seus pais foram capturados pela Outra Mãe – que se revela uma criatura perversa que se alimenta da alma das crianças – e que a menina é a única salvação deles. Destemida, Coraline vai até o Outro Mundo em busca de seus pais. Chegando lá, a menina encontra a Outra Mãe, que faz uma proposta à garota: substituir os olhos por botões. A menina nega e pergunta sobre os pais, o que irrita a Outra Mãe, se transformando em uma criatura perversa e trancando Coraline em um armário.

Triste e sem esperanças, Coraline adormece no armário, mas acorda quando escuta vozes de crianças, vítimas da Outra Mãe, que aceitaram ter botões no lugar dos olhos e tiveram suas almas roubadas. No bate-papo com as crianças, Coraline

teve uma ideia para enfrentar a Outra Mãe: propor um jogo em que ela tem que encontrar as almas das crianças e se ela falhar, permaneceria no lugar e colocaria os botões. Como a Outra Mãe é orgulhosa, aceita o desafio. Coraline explora toda a propriedade atrás das almas. Ela consegue encontrá-las na casa da senhora Spink e da senhora Forcible, outra com o senhor Bobinsky e a última com a Outra Mãe. Em todos, ela teve que passar por momentos de tensão.

Com a conclusão do desafio, a Outra Mãe fica raivosa e se transforma em uma criatura assustadora. Coraline consegue pegar um globo de neve, onde ela percebesse que seus pais verdadeiros estavam presos, e escapar pelo túnel com a ajuda do gato preto.

Ao voltar para sua realidade, os pais da garota retornam como se nada houvesse acontecido. Coraline fica feliz, mas ela sabe que a outra mãe pode tentar capturá-la. Para isso, ele planeja uma emboscada utilizando um poço que tem na propriedade. Uma bela tarde, Coraline finge estar brincando de chá das cinco em cima do poço, quando a mão da Outra Mãe – que de alguma forma foi decepada – aparece para pegá-la. Não sabendo do poço, a mão cai no fundo dele quando tenta agarrar a menina. Coraline aproveita a situação e tampa a entrada do poço com uma tábua de madeira, dando fim a Outra Mãe e fechando a passagem para o Outro Mundo.

No filme, o enredo sofre pequenas mudanças. Apenas duas ficam bem evidentes para aqueles que leram o livro e viram o filme. No filme foi criado um personagem chamado Wyborne "Wybie" Lovat. Ele serve para mostrar a propriedade a Coraline, poupando o tempo da exploração da menina – que dura quase dois capítulos inteiros no livro. Ele também tem relação com uma das crianças fantasmas, que foi vítima da Outra Mãe. Outra mudança foi o motivo para Coraline voltar para o Outro Mundo. No filme, ela decide voltar por conta própria porque estava cansada de ser ignorada pelos pais. A garota estava disposta até a substituir seus olhos por botões.

Como o foco desse trabalho de conclusão de curso são as traduções de Coraline, fica como sugestão ler o trabalho da Ismerina Estefanny de Brito Prudêncio, *Os inquietantes mundos das Coralines de Neil Gaiman e Henry Selick : uma leitura intersemiótica do gótico infantil do livro à animação* (2019), para quem se interessar na análise comparativa entre livro e animação.

1.1.3 - Apresentando Neil Gaiman

Neil Richard MacKinnon Gaiman, conhecido apenas como Neil Gaiman, nasceu em 10 de novembro de 1960, na cidade de Portchester, Inglaterra. Começou sua carreira como jornalista, mas depois começou a escrever HQs e Graphic Novels[4]. Hoje em dia tem um imenso acervo de contos, romances, livros infantojuvenis e roteiros, que durante todos esses anos de carreira lhe rendeu diversos prêmios, entre eles o Hugo, o Bram Stoker e a Newbery Medal.

Gaiman sempre foi um fã assumido de histórias em quadrinhos e sua entrada para a escrita ficcional foi justamente em uma das principais editoras do mundo : a DC Comics. Lá se tornou amigo do respeitável quadrinista Alan Moore e ajudou a construir ideias para algumas de suas obras. Entretanto, seu nome no mundo das HQs ficou marcado com o lançamento de *Sandman* em 1989, que mesmo depois de mais de 30 anos continua sendo uma de suas principais obras. Em *Sandman* (1989-1996) acompanhamos a entidade Sonho passando por vários acontecimentos junto de seus irmãos (Destino, Morte, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio) e enfrentando outras entidades malignas, como Lúcifer (que ganhou uma série na Netflix em 2016). Outra HQ conhecida pelo público por causa de uma polêmica é *O livros da magia* (1990-1991). Muitos fãs acusam a escritora inglesa J. K. Rowling de plagiar Neil Gaiman em *Harry Potter* (1997-2007). No entanto, o próprio Neil Gaiman nunca concordou com essas acusações, dizendo que ambos se inspiraram em ideias de *O Único e Eterno Rei* (1958), escrito por T. H. White. Em uma entrevista para January Magazine em 2001, Gaiman chegou a dizer que:

> Tudo que os personagens realmente têm em comum são coisas tão superficiais e incrivelmente óbvias que, se ela tivesse realmente plagiado, eram as coisas que seriam as primeiras a serem mudadas. Mude a cor do cabelo de castanho para loiro, tire os óculos; você sabe, esse tipo de coisa.

Em relação aos seus romances, Neil Gaiman costuma criar mundos fantásticos e situações instigantes, tanto para adultos quanto para crianças. Em seus livros focados para adultos, Gaiman nos leva ao submundo de Londres com

---

[4] A principal diferença entre HQ e Graphic Novels (GNs) está em seu formato. As HQs geralmente são publicadas periodicamente. Já as GNs são mais longas, o que possibilita tramas mais elaboradas e personagens mais complexos. Pode acontecer de vários volumes de uma HQ serem compilados e se transformarem em uma GN. (Tamanaha, 2019)

criaturas mágicas em *Lugar Nenhum* (1996)[5] e nos apresenta uma aventura entre um anjo e um demônio durante o fim do mundo em *Belas Maldições* (1990)[6], mostrando para o leitor o quão habilidoso ele é na criação de mundos e de histórias fascinantes. Já na parte infantil, além da fantasia, há também elementos de horror, narrados de forma direta, sem aliviar para o lado das crianças na maioria das vezes.

Nos livros infantojuvenis, às vezes, há cenas e situações que muitos adultos julgam impróprios para esse público. Por exemplo, em *Coraline* (2002) há um trecho em que a antagonista sugere para a menina costurar botões no lugar dos olhos, pois seria o único jeito de permanecer no "mundo divertido".

> Eles entraram na cozinha. Sobre a mesa, havia um carretel de algodão em um prato de porcelana, uma agulha comprida prata e, logo ao lado, dois grandes botões pretos. (Gaiman, 2020 [2002], p.73)

Essa pequena parte seria digna de estar presente em algum filme de terror – como *Jogos Mortais* (2004) – que assustaria vários adultos e, junto com a Outra Mãe, perturba o imaginário infantil. Outro exemplo é *O livro do cemitério* (2008), que logo no início relata o assassinato de uma familia, incluindo uma criança, por facadas:

> O homem chamado Jack parou no patamar da escada. Com a mão esquerda, pegou um grande lenço branco no bolso do casaco preto e ele limpou a faca e a mão direita enluvada que a segurava; depois guardou o lenço. A caçada estava quase chegando ao fim. Tinha deixado a mulher na cama, o homem no chão do quarto, o filho mais velho em seu quarto de cores vivas, cercado de brinquedos e modelos inacabados. Então só restava o menor, um bebê que nem completara dois anos, para cuidar. Mais um e a tarefa estaria terminada. (Gaiman, 2008, p.15)

Por mais que tenha um mundo fantástico no cemitério, a forma como o assassinato é narrado choca quem lê o livro pela primeira vez. Embora haja outros livros que possuem assassinatos, como a saga citada acima, *Harry Potter* (1997-2007), cujo pais do protagonista são mortos por um feitiço, no livro de Gaiman a forma de como o crime ocorre acontece no mundo real e é relatado por jornais exibidos por volta do fim da manhã e final da tarde, o que agrava ainda mais o horror. E por fim, em *O oceano no fim do caminho* (2013), temos a cena em que uma

---

[5] *Neverwhere* (1996).
[6] *Good Omens* (1990).

criança de sete anos presencia a cena de um suícidio, assunto que é tabu até entre adultos. Nesse livro, Gaiman dá detalhes suficientes sobre a tragédia para ajudar na compreensão da cena.

> Olhei para o Mini. Uma mangueira de jardim verde ia do cano de descarga até a janela do motorista. Havia uma camada grossa de lama marrom espalhada pela descarga, prendendo a mangueira no lugar. (Gaiman, 2013, p. 28)

Esses exemplos mostram como o autor não tem medo de narrar acontecimentos trágicos – e até traumáticos – para elaborar uma narrativa assustadora para um público tão jovem. Isso, de certa forma, acaba sendo uma característica do sucesso do autor. Embora não seja o primeiro autor a produzir obras de horror para o público infantojuvenil, sem dúvidas é um dos principais nomes deste meio. Na seção 2 deste capítulo a questão do terror na literatura infantojuvenil será aprofundada.

Ao longo de sua carreira, Gaiman também se dedicou às adaptações de suas obras. A primeira a fazer sucesso (aqui no Brasil ficou popular por passar na Sessão da Tarde) foi *Stardust*[7] (2007). Com um elenco composto por Robert DeNiro e Michelle Pfeiffer, o enredo acompanha um camponês e uma estrela que caiu do céu. O filme foi sucesso de público e crítica, com 77% de aprovação no Rotten Tomato. Outra adaptação, essa com 90% de aprovação no Rotten, é *Coraline* (2009) – já descrito acima –, que apavorou muito mais que o próprio livro de Gaiman.

Nas séries, as obras de Gaiman também fazem sucesso. Pela Amazon Prime Video, foram adaptados *Deuses americanos* (2001)[8] e *Belas Maldições* (1990). Já na Netflix, seu personagem Lúcifer Morningstar – de *Sandman* – ganhou uma série própria chamada de *Lúcifer* (2016-2021). E somente em 2022, Sandman (1989-1996), a obra mais importante da carreira de Neil Gaiman, ganhou uma adaptação também pela Netflix. Sandman durante muitos anos foi considerada uma obra difícil de adaptar por conter muitos cenários fantasiosos e questões ainda tabus na época de lançamento – como pessoas trans, não binárias e até mesmo a personagem Morte. Em 2022, saiu uma peça teatral sobre *O oceano no fim do caminho* (2013) e, segundo o site *Omelete*, a Disney tem interesse em adaptar *O livro do cemitério* (2008). Além de adaptar suas próprias obras, Gaiman também já

---

[7] Aqui no Brasil, ganhou o subtítulo *O mistério da estrela*.
[8] *American Gods* (2001)

escreveu alguns episódios de *Doctor Who* (1963 - atualmente), série britânica sobre ficção científica considerada a mais longa da história, e, junto com Robert Avary, escreveu o roteiro de *Beowulf* (2007), filme baseado em um poema épico inglês antigo.

Embora a literatura voltada para crianças e pré-adolescentes tenha características bem diferentes das encontradas em livros voltados para adultos, algumas obras de Neil Gaiman conseguem ficar na interface entre esses dois públicos. Um bom exemplo é o livro *Lugar Nenhum* (1996) que teoricamente tem como público alvo os adultos. A obra, que gira em torno de um universo mágico no submundo de Londres, tem muito mais elementos de uma obra fantástica infanto-juvenil do que de fato uma obra adulta. Há referências a sexo – nada explícito, apenas um pensamento do personagem principal – e uma cena de ingestão de bebida alcoólica, mas são tão superficiais que não afetariam em nada ser ou não voltada para o público infantojuvenil. Esse talento de escrever obras ambíguas apenas favorece Gaiman.

Atualmente, Gaiman vive nos Estados Unidos, se dedicando às adaptações de suas obras, principalmente a segunda temporada de *Sandman*.

1.2 - A literatura infantojuvenil e o terror

1.2.1 - Terror

Dentro do universo literário e cinematográfico existem diversos gêneros que mexem com o imaginário dos leitores/telespectadores. O que gera mais controvérsias talvez seja o terror e seus subgêneros. Muitas pessoas fogem de conteúdos horripilantes alegando que não gostam de sentir medo ou que acham o conteúdo exagerado e violento por conter muita cena de assassinato, sangue, assombrações e outros elementos que geram aflição e medo na audiência. Já outras pessoas gostam justamente desses elementos. Há estudos – reportados na matéria de Loiola – que tentam entender os motivos de algumas pessoas odiarem e outras amarem terror – entre eles, o estudo dos professores Eduardo Andrade, professor da Universidade da Califórnia, e Joel Cohen, da Universidade da Flórida,

que resolveram testar alguns alunos para ver o que acontece durante a projeção de cenas de terror – e segundo o coordenador de psicologia médica da Unicamp, Paulo Dalgalarrondo, “é preciso uma distância psicológica para que a narrativa de terror não fique real demais e saia do controle” (Loiola, s. d.), pois acreditar em tudo que está na tela/livro bloqueia a diversão de saber que a obra não é real.

Embora tenha essa controvérsia entre a opinião popular, o gênero do terror possui uma longa jornada e é um dos gêneros mais famosos tanto na literatura quanto no cinema. Na literatura, o terror[9] surge no final do século XVIII, baseado nas fontes do gênero fantástico.

> as imagens do horror literário não surgem da própria racionalidade, mas de imagens – como bem percebe Caillois no caso de Potocki – de um universo de superstição aparentemente superado, o universo que se desenvolve a partir da Idade Média, com suas bruxas, demônios, vampiros e lobisomens. Poucas obras trabalham com outras tradições, como a rica tradição fantástica advinda de outros povos ou, o que seria ainda mais coerente, dentro da própria racionalidade científica como criadora do horror. (Diniz, 2006, p. 49)

Antes de ser um gênero literário reconhecido, já havia traços de terror em romances góticos – que possuíam ambientes sombrios e narrativas sobrenaturais. A literatura gótica surge também no século XVIII com a obra *The Castle of Otranto*[10] (1764), de Horace Walpole. Essa literatura é definida como:

> Um tipo de romance muito popular da década de 1760 à década de 1820. Teve uma influência considerável na ficção subsequente (continua presente no século XXI), e é de muita importância na evolução nas histórias de fantasmas e nas histórias de terror.[11] (Cuddon, 2013, minha tradução)

Um bom exemplo de literatura gótica – e que faz sucesso até hoje – é *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Na trama, um jovem cientista se isola de seus amigos e familiares para criar o elixir da vida. Mas após conseguir concluir seu experimento, dando vida a uma criatura abominável, sua vida e de seus entes queridos caem em

---

[9] Nesse trabalho de conclusão de curso, consideraremos “terror” e “horror” como termos sinônimos, ainda que na crítica literária possam ser encontrados autores que fazem distinção entre essas duas noções. Para um estudo mais aprofundado, recomendamos o artigo *Expressões do horror* (2017), de Marcio Markendorf e Leonardo Ripoll.

[10] *O castelo de Otranto* (1764).

[11] “A type of romance (q.v.) very popular from the 1760s until the 1820s. It had a considerable influence on fiction afterwards (still apparent in the 21st c.), and is of much importance in the evolution of the ghost story and the horror story.”

desgraça. Entretanto, mesmo sendo um dos precursores da literatura de horror, o gótico é apenas um estilo literário e não um gênero como comédia, drama, terror etc., por isso contém livros que não apresentam elementos de terror, como *Justine* (1791), de Marquês de Sade, e *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo.

Embora tenha autores que escrevessem histórias amedrontadoras antes – como Edgar Allan Poe (1809 - 1849) –, H.P. Lovecraft (1890 - 1937) é considerado um dos pioneiros da literatura de terror como a conhecemos hoje em dia. Suas obras se classificam no subgênero “horror cósmico"[12], que engloba um protagonista cético que encontra algo sem explicação e decide investigar, mas quando está próximo de desvendar o mistério já é tarde demais. Sua obra mais famosa é *O Chamado de Cthulhu*[13] (1926).

Atualmente, por fim, Stephen King é a imagem da literatura de terror. Seus livros vendem milhares de exemplares todos os anos. Suas narrativas possuem criaturas malignas – por exemplo, Pennywise em *It- a coisa*[14] (1986) –, lugares amaldiçoados – Hotel Overlook em *O iluminado*[15] (1977) – e até mesmo psicopatas – Annie Wilkes em *Louca Obsessão*[16] (1987).

Entretanto, foi no cinema que o terror se encontrou e se expandiu em vários subgêneros. Os mais importantes são o Slasher – “filme em que um assassino persegue e mata um grupo de pessoas se utilizando de algum objeto com lâminas” (Tuoto, 2023), como ocorre em *Halloween* (1978) –, o Terror Psicológico – “remete ao temor ou ao desconforto mental causados por alguma história” (Junqueira; Nestarez, 2017), como é retratado em *O bebê de Rosemary*[17] (1968) – e o Gore – “o termo designou uma categoria marginal de filmes de horror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsão e de nojo no espectador” (Aumont; Marie,2003) , como acontece em *A centopeia humana*[18] (2009).

No Brasil, embora o terror tenha um público considerável, são poucos os conteúdos nacionais desse gênero, o que faz com que os fãs dependam de produções estrangeiras para saciar sua sede de medo. Um dos poucos cineastas

---

[12] O termo horror cósmico foi criado pelo próprio H.P. Lovecraft. O horror cósmico é um gênero literário também conhecido como cosmicismo. (Rock Content, 2022)
[13] *The Call of Cthulhu* (1926).
[14] *It* (1986).
[15] *The Shining* (1977).
[16] *Misery* (1987).
[17] *Rosemary's Baby* (1968).
[18] *The Human Centipede* (2009).

brasileiros que se aventuraram em assustar o público foi José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão, que em sua vida produziu e dirigiu obras como *A meia-noite levarei sua alma* (1964) que com o passar dos anos ganhou notoriedade e título de cult. Nos últimos anos, alguns diretores e escritores vêm tentando produzir obras desse gênero, mas na maioria das vezes vão mais para o lado do suspense e não cativa a atenção do público.

Voltando para o universo literário, a literatura infantojuvenil – assunto da próxima sessão – também possui histórias macabras, principalmente contos de fadas, que foram suavizados ao longo dos anos – principalmente pelas adaptações feitas pela Disney. Embora macabras, esses contos de fadas tinham o objetivo de educar as crianças. Por exemplo, na versão original de *Chapeuzinho vermelho*[19], de Charles Perrault, o conto termina com a vovózinha e a menina devoradas pelo lobo mau. Isso tudo para ensinar crianças a não desobedecer a mãe e não falar com estranhos. Mas por que o horror, com o passar do tempo, se tornou escasso na literatura infantojuvenil? E por que, nas últimas décadas, vemos um ressurgimento da literatura de horror para esse público? Quais seriam suas características formais e temáticas?

1.2.2 - Literatura infantojuvenil

Antes de começar a falar de literatura, é preciso entender a história do conceito contemporâneo de criança. A concepção atual de criança surgiu somente no século XVIII, com a primeira Revolução Industrial. “Antes disso, a criança era tratada como um adulto em miniatura cujo período de imaturidade deveria ser encurtado” (Silva, 2016a). Por isso, não possuía tratamento, roupa ou literatura específica para esse público. A criação de objetos, roupas, etc. voltados para esse público tem, no primeiro momento, o objetivo de ganhar mais lucros.Nesta fase, as crianças pararam de trabalhar, o que deixou um tempo “vago” na rotina delas. Com isso, surgiram obras que ajudaram a educar as crianças.[20] Entretanto, já havia contos voltados para crianças e pré-adolescentes no século XVII. Fénelon

---

[19] *Le Petit Chaperon Rouge* (1697).

[20] Com isso, surgiu a concepção de gênero. As meninas liam obras voltadas para a vida conjugal enquanto os meninos liam obras sobre como ser o homem da casa. Obras de terror, nesta época, eram associadas ao público masculino.

(1651-1715) foi o primeiro a dar o pontapé na produção de conteúdo literário para esse público.

> As histórias tinham objetivos sociais e eram escritas com o simples fundamento de ensinar as crianças através dos contos e relatos, que faziam com que as crianças se encontrassem naquela história e sentirem-se motivadas a ser como aqueles personagens, que funcionavam como modelo de vida para aqueles leitores. (David, 2016)

Segundo Silva (2009), a origem dessa literatura tem uma ligação estreita com a Pedagogia; por esse motivo, confunde-se com bastante frequência seu caráter artístico com sua função didático-pedagógica, pois muitos autores de livros infantojuvenis utilizam os livros para ensinar as crianças a sempre obedecer os pais, por exemplo.

No Brasil, a literatura infantojuvenil surge no século XIX. Inicialmente, os livros destinados para esse público eram traduções de livros portugueses. Somente no século XX começaram a ser escritos e publicados no Brasil. O nome mais importante da literatura infantojuvenil brasileira é Monteiro Lobato[21], a partir dele “tem início a verdadeira literatura infantil brasileira” (Silva, 2016).

Não há como falar de literatura infantojuvenil sem citar os Irmãos Grimm e Charles Perrault, considerados pais dos contos de fadas. Jacob e Wilhelm Grimm nasceram em 1785 e 1786, respectivamente, onde hoje é a Alemanha. Eles nunca inventaram histórias de fato, apenas foram os primeiros a colocar a cultura oral para o papel com o objetivo de preservar a cultura durante as guerras napoleônicas no século XIX.

> *Contos Infantis e Domésticos* (Kinder und Hausmärchen) foi publicado em 1812, e reunia um número seleto de histórias que, antes, estavam limitadas apenas à tradição oral. Os irmãos continuaram a resgatar histórias, registrá-las e publicá-las ao longo dos anos e, com o tempo, foram feitas adaptações para torná-las mais acessíveis para públicos mais jovens. (Brand, s. d.)

Assim como os Irmãos Grimm, o escritor francês Charles Perrault também apenas registrava as histórias que circulavam na sociedade francesa de geração em

[21] José Bento Lobato, nasceu em Taubaté, interior de São Paulo, em 1882 formou-se em direito, atuou como promotor público e depois tornou-se fazendeiro devido a herança de seu avô. Em 1917, comprou a revista Brasil, dando início às suas atividades como editor, publicando Urupês e outras obras, dando prioridade aos novos autores.(Silva, 2016)

geração com o objetivo de preservar a cultura. Nascido em 1628, em Paris, o autor tem em seu currículo os contos *Cinderela*[22], *A bela adormecida*[23] e *A chapeuzinho vermelho* .

Embora voltados para crianças e com o objetivo de serem educativos, os contos de Grimm e Perrault eram na verdade bem violentos. Isso porque a educação da criança era baseada no medo. Se não obedecer sua mãe, um lobo irá te devorar. Se for mal educada, uma fada fará com que cuspa cobras e ratos. Há contos envolvendo, por exemplo, pés mutilados (*Cinderela*) e até mesmo estupro (*A bela adormecida*). Isso prova que contos infantis e o macabro andavam de mãos dadas e que era essa a forma de compreender a educação das crianças.

> Se pensarmos nos relatos que recolhem Perrault e os irmãos Grimm do folclore popular, podemos ver que existe uma força persuasiva, uma intenção instrutiva com mensagem moral e que isto se deve a uma reformulação absolutamente direcionada daquilo que inicialmente não podia ser considerado apto para menores.[24](Birgin, 2019, minha tradução)

Com o passar do tempo, a obra desses autores ganhou reescritas e adaptações. Com isso, os contos de fadas perderam seu tom violento, obsceno e medonho. Um dos maiores responsáveis pela amenização dos contos de fadas foi o cinema (principalmente a Walt Disney), que contribuiu para que “os contos de fadas ganharam sua releitura e seu espaço na cultura infantil, as princesas ganharam vida e cor, sendo reproduzidas nas imensas telas do cinema” (Melo; Machado; Lage, 2019). Essa foi a chave de virada para que os contos de fadas fossem vistos como um produto de entretenimento e não apenas para conteúdo pedagógico. Isso também contribuiu para que esses contos fossem revistos para serem mais "adequados" para esse público.

> No início do século XX, se perde esta função pedagógica e se começa a considerar que estes contos, por mais maravilhosos, eram um transbordamento de fantasia e horror que não ajudavam na

---

[22] *Cinderella*
[23] *Dornröschen*
[24] “Si pensamos en los relatos que recogen Perrault y los hermanos Grimm del folclore popular, podemos ver que existe una fuerza persuasiva, una intención aleccionadora con mensaje moral y que esto se debe a una reformulación absolutamente direccionada de aquello que inicialmente no podía considerarse APTO para Menores.”

> educação infantil. Sua leitura estava mal vista já que eram cruéis e despertavam temores nas crianças.[25](Birgin, 2019, minha tradução)

Mas seria esse o fim do terror em histórias voltadas para o público infantojuvenil?

Na década de 1980/1990, alguns autores estadunidenses perceberam que é possível escrever livros de terror para crianças e adolescentes sem finalidade didática, ou seja, livros com o intuito de proporcionar entretenimento. Os dois nomes mais importantes são Alvin Schwartz (1927-1992) e R.L. Stine (1943 - atualmente). Schwartz ficou conhecido por escrever a trilogia *Histórias assustadoras para contar no escuro*[26] entre 1981 à 1991. Já Stine ficou famoso por escrever as coleções *Goosebumps* (1992-1997) e *Rua do Medo*[27] (1989-atualmente). Embora esses autores façam muito sucesso nos Estados Unidos – R.L. Stine, por exemplo, já entrou para o Guinness do Milênio como o escritor de terror para crianças e adolescentes mais vendido no mundo –, aqui no Brasil, seus livros nunca chegaram a fazer sucesso. Suas histórias são conhecidas no país por meio das adaptações para o cinema e para o streaming que o público assistiu por outros motivos. Quando a adaptação de *Histórias assustadoras para contar no escuro* estreou nos cinemas em 2019, o grande destaque da produção era o envolvimento do diretor mexicano Guillermo del Toro. Na primeira adaptação de *Goosebumps* em 2015, o que chamava a atenção do público era o fato do ator Jack Black – querido pela população brasileira – estar no elenco. Já a trilogia que adapta *Rua do Medo*, lançada em 2021 pela Netflix, teve a “sorte” de estrear em um serviço de streaming durante a pandemia de Coronavírus, onde as pessoas tinham que ficar em casa e usar o que tinham para passar o tempo.

Neil Gaiman continua o legado dos autores citados anteriormente de levar o terror para o público infantojuvenil no século XXI. Embora tenha ficado mais famoso pelas suas HQs, Gaiman conquistou um público maior – inclusive no Brasil – com *Coraline*, seu primeiro livro para crianças e pré-adolescentes. Mas por que *Coraline* é considerado assustador? Quais elementos de terror há nessa obra?

---

[25] “A principios del siglo XX, se desplaza esta función pedagógica y se comienza a considerar que estos cuentos, por maravillosos, eran un desborde de fantasía y horror que no ayudaban en la educación infantil. Su lectura estaba mal vista ya que eran crueles y despertaban temores en los niños.”

[26] *Scary Stories to Tell in the Dark* (1981-1991)

[27] *Fear Street* (1989-)

1.3 - O terror e o fantástico em *Coraline*

O fantástico sempre esteve presente na literatura infantojuvenil. Alguns estudiosos dizem que esse gênero nasce entre os séculos XVIII e XIX, e que teve sua ascensão no século XX. Mas desde a Idade Média se encontram registros dessa literatura.

> A literatura fantástica começa no mundo real e transpassa as barreiras do inexplicável: viagens ao fim do mundo e criaturas fantásticas, batalhas épicas entre o bem e o mal, eventos que nos levam a acreditar que esse mundo existe em algum lugar. (Amaral, 2022)

Entre os grandes exemplos de literatura fantástica estão *As crônicas de Nárnia* (1950-1956), de C. S. Lewis, *Harry Potter* (1997-2007), de J.K. Rowling e *Coraline* (2002), de Neil Gaiman; mas nesse último o fantástico e o terror caminham juntos.

Em *Coraline* (2002), o fantástico está presente na criação do “outro mundo” – um mundo igual ao real, mas com elementos mais atrativos e divertidos para a personagem principal –, e na batalha entre o bem e o mal – neste caso, entre Coraline e a Outra Mãe. Entretanto, o que coloca a narrativa para frente é a tensão causada pelo terror.

No artigo de Coats (s. d.), a autora diz que o terror está presente em toda narrativa. Entre os exemplos citados pela autora estão os diálogos:

> – Eu juro para você – disse a outra mãe. – Eu juro pela sepultura de minha mãe.
> – Ela tem uma sepultura? – quis saber Coraline.
> – Tem, sim – respondeu a outra mãe. – Eu mesma a sepultei. E quando percebi que estava tentando sair, eu a enterrei de volta. (Gaiman, 2020 [2002])

E as ilustrações:

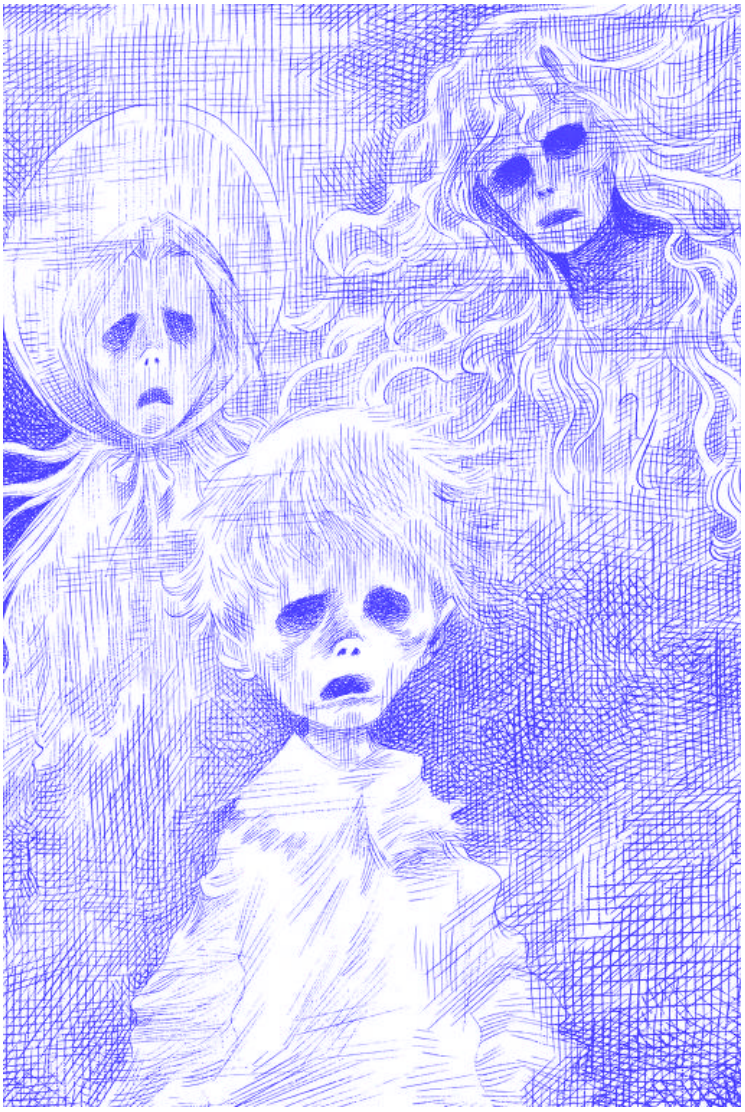

Figura 03: Ilustração das crianças fantasmas/ Chris Riddell
Fonte: Intrínseca, 2020

Mas também é possível encontrar elementos de terror nas descrição dos personagens:

> A criatura era horrenda, terrivelmente deformada e incompleta, como se duas pessoas feitas de massa de modelar tivessem sido moldadas juntas no forno e virado uma coisa só. (Gaiman, 2020 [2002])

Coast também abre um debate psicológico entre a relação de mãe e filha na obra de Neil Gaiman. Segundo a autora, as crianças tendem, em certa idade, a criar sua própria personalidade e tentar explorar um novo mundo, o que não agrada a algumas mães que tendem a ser superprotetoras.

> Como as crianças estão no processo de gerar um ego separado do de suas mães, a relação mãe/filho encontra vários modos de expressão

> na literatura infantil, incluindo um incesto ansioso entre mãe/filha.[28] (Coats, s. d., minha tradução)

Embora pareça ser um bom debate, o autor nunca levou a narrativa de *Coraline* (2002) para esse lado psicológico mais complexo. Ele apenas queria escrever uma trama envolvente para crianças, que agradasse principalmente suas filhas.

> Eu queria escrever uma história para minhas filhas que contasse algo que eu gostaria de ter sabido quando era garoto: ser corajoso não significa não ter medo. Ser corajoso significa estar com medo, muito medo, mas mesmo assim fazer o que é certo. (Gaiman, 2020a [2012])

Fato é que *Coraline* não só foi importante para a literatura infantojuvenil contemporânea. Também foi importante para (a) constatar que conteúdos de terror podem ter como público alvo pessoas com menos de 18 anos, (b) que mesmo o terror sendo utilizado como entretenimento pode trazer ensinamentos e reflexões para crianças e adultos:

> Uma década depois, comecei a encontrar algumas mulheres que me disseram que *Coraline* as ajudou a passar por momentos difíceis. E que, quando estavam com medo, pensavam em Coraline, e então faziam a coisa certa. E isso, mais do que qualquer outra coisa, faz tudo valer a pena. (Gaiman, 2020a [2012])

E (c) que a literatura infantojuvenil ainda possui um mercado muito forte em todo o mundo.

Com isso, chegamos a perguntas importantes para esse trabalho: Como ocorre a tradução de livros para esse público? Como o terror foi traduzido nesta obra? E quais foram as dificuldades de traduzir este gênero respeitando a faixa etária do público alvo?

---

[28] “Because children are in the process of birthing an ego separate from that of their mothers, the mother/child relationship finds various modes of expression in children’s literature, including mother/daughter incest anxiety.” (Coats, s.d.)

CAPÍTULO 2 - Aporte teórico-metodológico

2.1 - Tradução de literatura infantil e infantojuvenil

A tradução está presente no nosso cotidiano mesmo antes da globalização começar. Com o intuito de facilitar o acesso de conteúdos que não pertencem à língua nativa de determinado país, apela-se à tradução. Embora seja comum no dia-a-dia das pessoas, “o problema da tradução continua a ser proposto e revisto, sem ainda ser completamente resolvido” (Verdolini, 2011).

> A tradução existe como uma das possibilidades de compreender o mundo circundante, o universo cultural e as diferentes políticas, além de a globalização ter demonstrado que as culturas precisam umas das outras para o seu desenvolvimento político, econômico e social. (Bell,1993 apud VerdolinI, 2011)

Entretanto, por mais que o ramo da tradução transite por vários setores de conhecimento, a tradução voltada para o público infantojuvenil é deixada de lado. Segundo Lathey (apud Verdolini,2011), quase não há registros de pesquisa sobre esse tema específico no Brasil[29].

> [..] raramente se encontram estudos interessantes sobre o assunto. A tradução de literatura infantil dentro dos Estudos de Tradução permanece ignorada por teorizadores, editores e instituições acadêmicas.(Lathey, 2006:5 apud Verdolini, 2011)

Segundo Verdolini (2011), por não ter pesquisas tradutórias sobre esse gênero, estudos sobre o mercado de publicações são escassos no Brasil. Tudo que temos são pesquisas sobre literatura infantil que se encerram nos anos 1980. A maioria das pesquisas se voltam para a importância que aquela obra teve em determinada época. “Por fim, muitos desses estudos buscam retratar mais profundamente a formação da literatura nacional, dando pouca ou nenhuma ênfase ao mercado de livros traduzidos [...]”. (Verdolini,2011)

Ainda em seu artigo, Verdolini (2011) deixa claro que a tradução infantojuvenil tem muitos desafios além de simplesmente passar um texto de uma língua para outra.

---

[29] Na verdade, encontrar dados sobre literatura infantil e tradução de literatura infantil no Brasil é uma tarefa complicada já que não há nenhum órgão responsável por isso (ou por qualquer outra literatura/tradução).

> [É] preciso saber muito mais do que dois idiomas para realizá-la. Lathey (2006) afirma que os tradutores que vertem esse gênero precisam adotar estratégias que se adequem aos desafios das estruturas contemporâneas da infância, uma vez que a mesma é um conceito volátil. (VerdolinI, 2011)

Azenha (2015) defende que, além de manter o mesmo sentido lúdico do texto original, é preciso manter uma linguagem adequada para esse público – que não possui a mesma bagagem de leitura de um adulto e ainda está em processo de alfabetização.

> A reflexão sobre o aspecto lúdico aos poucos reaproxima o observador do domínio do texto-suporte a ser traduzido para o jovem e a criança. Longe de ser marcada pela visão (estereotipada) de histórias cheias de diminutivos, a realidade dos textos voltados à criança e ao jovem abrange uma grande diversidade tipológica, cuja linha mestra de tratamento, mais à superfície, talvez fique mesmo a meio caminho entre a simplificação da estrutura – uma sintaxe discreta, com pouco emprego de conectivos, por exemplo – e certa complexidade que garanta a acuidade das informações, sem banalizar a linguagem e sem menosprezar o nível de exigência de seus leitores. É bem verdade que essa estratégia de simplificação não garante o interesse pela leitura, mas certamente viabiliza a compreensão, ponto central para a comunicação operada com os leitores de LIJ[30]. (Azenha, 2015)

Este ponto não aparece apenas no texto de Azenha (2015): Queiroga (2016) também defende o fato de que a tradução de livros infantojuvenis seja diferente da de livros voltados para adultos pois as crianças/pré-adolescentes não terem um longo histórico de leitura e estarem na fase de alfabetização.

> As habilidades cognitivas desses leitores são consideradas limitadas por textos complexos e acredita-se que o rigor estético dos livros infantis seja menor em comparação com a literatura adulta. (Queiroga, 2016 , minha tradução)[31]

Isso só mostra o quão complexa a tradução infantojuvenil é e o potencial que essa área tem no ramo de Estudos da Tradução.

Entretanto, Queiroga (2016) não é a favor de considerar livros infantosjuvenis simples, nem de que a linguagem presente neles seja “fácil”, pois segundo ele isso

---

[30] No texto de Azenha (2015), o termo Literatura Infantojuvenil é abreviado com a sigla LIJ.

[31] “The cognitive abilities of these readers are considered to be limited for complex texts and the aesthetic rigor of children’s books are believed to be lower in comparison with adult literature.” (Queiroga,2016)

impede que as crianças e os pré-adolescentes ampliem seus horizontes sobre a interpretação.

> Os livros infantis seriam caracterizados como simples, fáceis de ler e com ensinamentos que os adultos considerariam adequados, esses ensinamentos muitas vezes podem servir interesses e princípios, limitando a interpretação das crianças, pois são julgadas incapazes de perceber certas nuances textuais. (Queiroga, 2016, minha tradução)[32]

Embora complexa, Verdolini (2011) diz que a literatura infantojuvenil é como outra tradução incluída em um sistema cultural.

> A literatura infantojuvenil está inserida em um sistema cultural como qualquer outro tipo de literatura e o tradutor que se dedica a ela deve conhecer com maestria o gênero, seus leitores, sua linguagem, suas idiossincrasias. Lajolo e Zilberman (2007:11) bem apontaram que "infantil define a destinação da obra, não pode interferir no literário do texto", e o mesmo deve se aplicar à tradução desse tipo de literatura. (Verdolini, 2011)

Se o tradutor se dedicar e aprofundar seus conhecimentos sobre ela, poderá fazer um ótimo trabalho, ainda que uma parte do mercado editorial só pense nos aspectos comerciais, o que muitas vezes impede de que a tradução seja de qualidade.

> Os editores, em sua maioria preocupados somente com o lucro – o qual é evidentemente importante e necessário, mas não deveria ser o único mote em se tratando de literatura –, negligenciam diversos outros aspectos importantes. Tristemente percebemos que, em geral, a tradução não é vista pelas editoras como parte da criação e produção cultural, e sim como apenas mais uma etapa técnica, como a diagramação e a gramatura do papel para impressão. (Verdolini, 2011)

Com isso, percebemos que a literatura infantojuvenil nem sempre goza de prestígio no ramo editorial, nem de muito cuidado. Mas, ainda sim, como poderemos ver neste trabalho, é uma das traduções mais complexas.

2.2 - Tradução e manipulação

[32] "Children's books would be characterized as simple, easy to read and with teachings that adults would consider adequate, these teachings can often serve interests and principles, limiting children's interpretation as they are judged to be unable to perceive certain textual nuances." (Queiroga, 2016)

Neste trabalho de conclusão, a teoria de Reescritura, Manipulação e Patronagem de André Lefevere (1945 - 1996) – que procurou compreender e explicitar as relações de poder e influência entre os integrantes do polissistema literário, atendo-se particularmente à tradução literária e a outras formas de reescrita – será de suma importância para compreender quais mudanças ocorreram entre a primeira tradução e a segunda, as possíveis razões de tais mudanças e o papel da editora e das tradutoras nesse processo.

Nascido na Bélgica, Lefevere (2007 [1992]) considera o tradutor como um reescritor da obra original que depende das forças que atuam nos sistemas e das estruturas de poder que os caracterizam. Segundo ele, quando uma pessoa lê uma obra traduzida, ela não está lendo o texto escrito pelo autor e, sim, um texto feito pelo reescritor.

> O leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores. (Lefevere, 2007 [1992], p.18)

Muitas vezes o reescritor manipula o texto original para se encaixar na cultura de chegada. Para isso, é levado em conta o que está ou não na moda, o que é adequado ou não para aquela faixa etária naquela cultura, o que a editora aprova ou não e até mesmo o cenário político.

> Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época. (Lefevere, 2007 [1992], p.23)

Com isso, Lefevere (2007 [1992]) utiliza o termo *patronagem* para explicar “o poder exercido por pessoas e instituições [...] que determinam o que será permitido ou não ser lido, escrito ou reescrito em termos de literatura.”

> Tradutores, de uma vez por todas, têm de ser traidores, mas eles não sabem na maior parte do tempo e quase sempre não têm nenhuma outra escolha [...](Lefevere, 2007 [1992], p.31-32)

Isto é, às vezes nem o próprio tradutor tem controle total do que faz, já que em alguma medida segue ordens de uma instituição maior. O exemplo mais famoso sobre patronagem é a primeira tradução do livro *A revolução dos bichos*[33] (1945), de George Orwell, que foi traduzido aqui no Brasil em 1964, no início da ditadura militar brasileira, e teve influência dos militares para transformar o livro em uma propaganda anti-comunista. Sobre esse exemplo, recomendamos a leitura do trabalho de conclusão de curso *A revolução dos bichos, de George Orwell: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil* (2002), defendido pelo Christian Hygino Carvalho na Universidade Federal de Juiz de Fora.

Lefevere evidencia o papel dos agentes de continuidade cultural, na recepção da transformação do texto e da imagem de autores e culturas estrangeiras, assim como no papel da tradução na criação de um modelo literário.

> Ou seja, as traduções, produzidas dentro dos limites ideológicos e poetológicos da cultura receptora, têm também um efeito retroverso ao criarem imagens da cultura originária e cânones transculturais. (Vieira, 1996)

A literatura infantojuvenil, talvez, seja a que mais sofreu com isso. A visão do que é "adequado" ou não mudou muito no decorrer das décadas. Por exemplo, *O sítio do pica-pau amarelo* (1920-1947), de Monteiro Lobato, já não é visto como perfeitamente adequado para crianças por conter trechos racistas, necessitando, portanto, de discussões e relativizações durante sua leitura. Com livros estrangeiros não é diferente, pois o que é feito para crianças em um país pode não ser adequado para o mesmo público em outro.

> Segundo a visão de André Lefevere no livro *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992b), devemos levar em consideração que existe, no sistema literário, um fator de controle interno ao próprio sistema, que tenta controlá-lo de dentro a partir de parâmetros estabelecidos por um segundo fator, este sendo, por sua vez, externo ao sistema. O primeiro fator é representado exatamente pelos profissionais pertencentes ao sistema, isto é, críticos, revisores, professores e tradutores. Eles têm o poder de reprimir determinadas obras que possam se opor ao conceito dominante do que a literatura deveria ser – poética e esteticamente – e do que a sociedade deveria ser – ideologicamente. O segundo fator, chamado por Lefevere de patronagem, é formado por pessoas e/ou instituições, chamados

[33] *Animal Farm* (1945)

> patronos, que podem promover ou embarreirar a leitura, escritura e tradução de uma obra. Assim, o fator estético, ou seja, aquele interno ao sistema, é controlado exatamente pelo fator ideológico, aquele externo ao mesmo sistema. (Silva, 2016b, p.36)

Como uma sociedade está em constante mudança, em alguns casos é preciso adequar obras antigas para a sociedade atual. Esse processo é praticamente impossível com obras nacionais, como *O sítio do pica-pau amarelo* que mesmo tendo trechos racistas, não foi modificado. Mas para obras estrangeiras é possível se adequar a sociedade contemporânea através da retradução.

Coraline (2002) entraria nesta discussão por causa do terror. Embora no capítulo anterior haja exemplos de sucesso para esse tipo de obra, no Brasil ainda há uma visão pejorativa quanto ao gênero. Embora recentemente tenhamos mais filmes e livros nacionais que tentam trazer esse gênero, quando o assunto é mostrar conteúdo de terror para crianças, a situação se complica um pouco. Algumas traduções retiram quase que completamente o terror ou mudam a faixa etária indicada para a obra – o que aconteceu com a animação da Netflix *Um conto sombrio dos Grimm* (2021). Segundo uma matéria de Brooke Williams (2021) para o portal *eHow Brasil*, filmes de terror podem trazer pesadelos, ansiedades, comportamento agressivo e medo intensificado. Mas, como assisto este tipo de filme desde que me entendo por gente, concordo com Gaiman quando afirma que obras de terror podem ser uma fonte de aprendizado. Assim como *Coraline* (2002) ensinou várias crianças a serem corajosas, *O Albergue* (2005) me ensinou a não confiar em estranhos com 8 anos de idade.

É importante nos perguntarmos, portanto, como as retradutoras e as editoras brasileiras “manipulam” (no sentido do Lefevere) a literatura infantil de “horror” no Brasil entre a primeira e a segunda tradução. A ideia mais ou menos generalizada de que terror não é para crianças teria influenciado alguma das traduções? Em caso afirmativo, de que maneira isso teria se dado no texto de chegada? Com isso, esperamos que a teoria de Lefevere nos ajude a entender se houve ou não manipulação nas traduções de *Coraline* (2002) e no que isso influenciou nas obras – levando em conta principalmente os trechos de terror.

2.3 - Noção de retradução

A noção de retradução será um ponto-chave para a análise das duas traduções de *Coraline* (2002). A retradução é mais antiga do que parece e é uma prática tão corrente quanto a tradução.

> A retradução não é um privilégio (ou um fardo) da modernidade: desde que houve tradução houve retradução, já que nunca houve, afinal, uma leitura unívoca e definitiva de um texto. (Faleiros; Mattos, 2017)

Um bom exemplo de obra com diversas retraduções é a Bíblia, que possui 337 traduções integrais e 2 mil parciais. Entretanto, só surgiram estudos sistemáticos sobre esse assunto recentemente, o que faz parecer que a retradução é um procedimento exclusivamente contemporâneo.

Brisset (2004 apud Faleiros; Mattos, 2017) define a retradução como um fenômeno "antigo, frequente e polimorfo[34]". A retradução não é considerada polimorfo porque são diversas as formas de se entender a retradução enquanto noção teórica, mas porque são diversas as formas de se praticar a retradução (Faleiros; Mattos, 2017).

> Rodriguez (1990) mostra que o polimorfismo da retradução está relacionado à própria posição do tradutor, que, a depender do texto-fonte, do leitor, do projeto tradutório etc., ocupa as mais variadas e inimaginadas funções, o que, finalmente, coloca o retradutor sob o signo de Mercúrio: "é primeiro por seu essencial polimorfismo que a retradução se situa sob o signo de Mercúrio. Nenhum deus recebeu tantas funções quanto ele". (Faleiros; Mattos, 2017)

Embora o termo "retradução" seja escasso até em dicionários especializados, é possível encontrar algumas definições. No dicionário francês *Grand Robert* (1985), define o termo como uma tradução feita a partir de outra tradução de uma língua "incomum" – o que conhecemos como tradução indireta.

> Processo indireto, comum no caso de línguas pouco faladas, como, por exemplo, as muitas traduções brasileiras do russo, do alemão, do árabe etc., nas décadas de 1950 e 1960, que tomavam como texto-fonte uma tradução outra, geralmente francesa ou inglesa. (Faleiros; Mattos, 2017)

---

[34] A palavra polimorfo deriva do grego "polumórphos,os,on", que significa muitas formas. (Dicionário Online de Português)

Já em outros dicionários, o termo é definido como traduzir novamente uma obra que já foi traduzida.

> O dicionário inglês Oxford English Dictionary traz somente a ideia de "nova tradução". Em português brasileiro, o dicionário Houaiss eletrônico traz a definição "ato ou efeito de retraduzir; nova tradução", enquanto o dicionário Aurélio eletrônico traz três definições distintas: "1. Voltar a traduzir para uma língua (trecho ou obra traduzida dela para outra); 2. Traduzir para uma língua (trecho ou obra em língua original já traduzida para uma língua intermediária); 3. Fazer nova tradução de". (Faleiros; Mattos, 2017)

Agora que temos uma definição de retradução, por quais motivos ela ocorre? O que leva uma obra ser retraduzida por uma editora?

Goethe escreveu, no século XIX, o que seria a primeira reflexão sobre a retradução – mais especificamente, a retradução poética.

> Na primeira etapa, a nação, ainda não familiarizada com o modo de significar da obra — a sua forma —, teria acesso a seu conteúdo, por meio de uma tradução em prosa. Na segunda fase, o tradutor utilizaria livremente os elementos que lhe convêm na obra e a paródia. O terceiro momento corresponderia a uma vontade de aproximação em relação ao texto de partida, trazendo-o para a língua de chegada com toda sua estranheza. Seria uma tradução que tende a lidar com todo o estranhamento semântico e sintático que acarreta. (Faleiros; Mattos, 2017)

Essas etapas da retradução descritas por Goethe apontam para uma compreensão da tradução como acontecimento marcado histórica e culturalmente. Isto é, o tradutor levará em conta, durante a tradução, os costumes da sociedade e da época em que aquela obra está sendo traduzida, concepção que se aproxima, de certa maneira, do pensamento de Lefevere que exploramos há pouco. O tradutor deve ficar atento às normas de tradução, isto é, às ideias e valores gerais compartilhados por uma sociedade com respeito ao que é certo e errado, adequado ou inadequado, com orientações de desempenho apropriadas e aplicáveis a determinadas situações.

> A temporalidade da tradução e as relações que se estabelecem entre diferentes traduções passam, assim, a ser significantes para se pensar o lugar da tradução dentro de um sistema literário. (Faleiros; Mattos, 2017)

É importante ressaltar também a “hipótese da retradução”, que surgiu no quarto volume da revista *Palimpsestes*, intitulado de *Retraduire*, em 1990. Neste volume havia um artigo de Antoine Berman onde o autor declara que as traduções tendem a ser mais domesticadoras que as retraduções. Isto é, as traduções costumam integrar elementos da cultura de chegada para que o público possa se identificar com a obra enquanto a retradução respeita a obra original pelo público já conhecer a obra.

Com *Coraline* (2002), como veremos detalhadamente no próximo capítulo, a “hipótese de retradução” não se confirma, pois a retradução se mostra mais domesticadora que a primeira tradução. A troca de editora no Brasil pode ter influenciado diretamente neste requisito, o que indica um perfil editorial, e portanto pode indicar um projeto tradutor-editorial com outros objetivos. Além de certa mudança de registro, salta aos olhos como a primeira tradução, ao se manter mais aderente ao texto de partida, consegue recriar efeitos de terror que a retradução, mais domesticadora (o que, como já dissemos, contradiz a hipótese da retradução), tende a negligenciar.

Com isso, a noção de retradução será importante justamente na análise dos termos selecionados para entender se sua escolha manteve o efeito de terror.

2.4 - Exposição do passo a passo de construção da análise

Neste trabalho, será utilizada a Metodologia Qualitativa. Esta metodologia tem como foco analisar temas que não podem ou não necessitam de uma análise estatística (Metodologia Quantitativa). Segundo Manson (2006), a Metodologia Qualitativa nos permite entender a dinâmica dos processos sociais, explorar contornos situacionais e estabelecer estratégias e comparações entre processo. Nos trabalhos de conclusão de curso com ênfase em tradução, essa análise é voltada a comparar dois – ou mais – objetos. No caso deste trabalho, serão comparadas as duas traduções brasileiras do livro *Coraline* (2002), de Neil Gaiman, a fim de se perceber como cada tradutora recriou (ou não) o terror presente na obra.

Esta comparação será focada em compreender como a obra de Gaiman é lida no sistema literário em que essas traduções foram lançadas – como cada geração lê e lida com o texto e seu terror. Para isso, o registro e a escolha lexical terão grande importância no momento de análise. Segundo Perez,chamamos de registros as variações que ocorrem de acordo com o grau de formalismo existente

em uma determinada situação. Como se trata de uma obra voltada para um público recentemente alfabetizado, é necessário analisar qual tradução é adequada e fluida para esse tipo de público e, se, a adequação do vocabulário para este tipo de público interfere na questão do terror. Já a escolha lexical será analisada para saber se manteve o terror presente na obra original ou se suavizou as redes lexicais presentes na obra.

Levando em consideração o aporte teórico apresentado acima, espera-se que esta metodologia e este pequeno passo a passo nos ajude a chegar aos objetivos propostos no início deste trabalho.

CAPÍTULO 3 - Análises

Para esta parte de análise, foram selecionados trechos do livro *Coraline* (2002), de Neil Gaiman, em que se perceba a presença de um “efeito de terror”. O objetivo é identificar como a tradução ajudou ou atrapalhou a manter os elementos de terror presentes no texto original. Com isso, o foco cairá na escolha lexical e na pontuação/paragrafação escolhida por cada tradutora, dois aspectos em que as diferenças entre as duas traduções se mostram mais evidentes.

3.1 - Besouros apetitosos

Tabela 01 – Besouros apetitosos

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
‘Suit yourself,’ said her other mother. She carefully picked out a particularly large and black beetle, pulled off its legs (which she dropped, neatly, into a big glass ashtray on the small table beside the sofa), and **popped** the beetle into her mouth. **She crunched it happily.** (p. 63)	**– Você que sabe — disse a outra mãe.** Pegou cuidadosamente um besouro especialmente grande, arrancou-lhe as patas (que deixou cair habilmente dentro de um cinzeiro grande de vidro sobre a mesinha ao lado do sofá) e **estourou** o besouro na boca. **Mastigou-o alegremente.** (p. 50)	**— Como desejar — disse a outra mãe.** Com cuidado, ela pescou um besouro particularmente grande, arrancou suas patas (jogadas, habilmente, em um cinzeiro de vidro sobre a mesinha de canto), e **colocou** o inseto na boca**, mastigando-o com prazer.** (p. 78)

O trecho acima faz parte de uma conversa entre a Outra Mãe e Coraline. A garota tenta, em vão, tirar informações da vilã de onde estão os seus verdadeiros pais.

Neste primeiro trecho selecionado temos três pontos a serem debatidos. O primeiro é sobre paragrafação. O diálogo presente no parágrafo do trecho, na

segunda tradução – a de Bruna Beber –, é separado e se transforma em um parágrafo à parte sem um motivo aparente. A fala da Outra Mãe não traz um peso suficiente a ponto de merecer esse destaque, o que torna esta escolha tradutória desnecessária. No entanto, no decorrer da tradução (como veremos), a tradutora Bruna Beber faz esse tipo de paragrafação nova. O que nos leva a crer na possibilidade de uma intenção tradutório-editorial – uma forma de manipulação –, pois ao criar um novo parágrafo, a tradutora coloca esse tipo de trecho em destaque, mostrando uma certa preocupação em intensificar, ou pelo menos sublinhar, passagens “tensas” da obra, isto é, passagens que podem provocar medo, horror, etc.

O segundo ponto é sobre as escolhas lexicais. A palavra **estourou** na primeira tradução – a de Regina De Barros Carvalho – e **colocou** na segunda tradução. A primeira tradução se mantém próxima ao termo **popped** usado no texto original e mantém a atmosfera de tensão e horror, pois ao utilizar o termo **estourou** se dá a entender que os besouros estão vivos ao serem comidos pela antagonista, ajudando a construir a personalidade maquiavélica da Outra Mãe. Enquanto que o termo **colocou** não tem o mesmo peso na construção do terror na cena, pois remove essa referência de que os insetos estejam vivos, não alimentando a atmosfera de terror. Em resumo, suaviza em certa medida o horror presente na cena.

O terceiro e último aspecto diz respeito à pontuação e à sintaxe. Enquanto no texto original e na primeira tradução o trecho é uma frase isolada, na segunda tradução ela é uma continuação. Isso tira o peso da ação anterior já que na segunda tradução é como se ela estivesse degustando um salgadinho qualquer. Enquanto que na primeira tradução, que aparenta seguir próxima do texto original, ajuda o leitor a perceber a personalidade ruim da vilã, já que ela está sentindo alegria em comer insetos vivos. Ou se analisarmos mais profundamente, ela está sentindo prazer em tirar a vida de outro ser, o que ela costuma fazer com as crianças.

Neste trecho percebemos, portanto, que a primeira tradução se aproxima mais do texto original e que, com isso, consegue manter com mais eficácia o horror presente no trecho de partida. Porém, como veremos nos próximos exemplos, não podemos concluir de imediato que a segunda tradução ignore sistematicamente elementos que produzem a atmosfera de horror.

3.2 - Eu juro pela minha mãe

Tabela 02 – Eu juro pela minha mãe

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
‘I swear it,’ said the other mother. ‘I swear it on my own mother’s grave.’ ‘Does she have a grave?’ asked Coraline. ‘Oh yes,’ said the other mother. ‘I **put** her in there myself. And when I found her **trying to crawl out**, I **put** her back.’ (p. 73)	– Eu juro — disse a outra mãe. — Eu juro pelo túmulo da minha mãe. — Ela tem um túmulo? — perguntou Coraline. — Oh, sim — disse a outra mãe. — Eu mesma a **coloquei** lá. E quando descobri que estava **tentando arrastar-se para fora**, **coloquei-a** de volta. (p. 59)	— Eu juro para você — disse a outra mãe. — Eu juro pela sepultura de minha mãe. — Ela tem uma sepultura? — quis saber Coraline. — Tem, sim — respondeu a outra mãe. — Eu mesma a **sepultei.** E quando percebi que estava **tentando sair**, eu a **enterrei** de volta. (p. 95)

O trecho acima é um diálogo entre Coraline e a Outra Mãe. Coraline propõe um jogo para encontrar seus pais para a Outra Mãe. Caso a garota ganhe, ela poderá voltar para casa. E para garantir a confiança de Coraline, a Outra Mãe faz um juramento.

Neste segundo trecho temos dois pontos para debatermos, ambos sobre a dimensão lexical. O primeiro é o termo **put,** que na primeira tradução foi utilizado termo **colocar** e na segunda os termos **sepultar** e **enterrar**. Os termos **sepultar** e **enterrar** trazem uma especificidade que não é apresentada no termo **put**, que é mais neutro. **Sepultar** e **enterrar** estão diretamente ligados ao cenário de morte, o que traz uma atmosfera de horror à cena. Já o termo **colocar** traz a neutralidade do termo **put**, isto é, deixa a cena com um terror mais contido.

O outro ponto é a expressão **trying to crawl out**. Na primeira tradução a expressão se tornou **tentando arrastar-se para fora** e na segunda tornou-se **tentando sair**. Enquanto na primeira tradução a escolha tradutória contribui para entendermos que a mãe de fato foi enterrada viva, possivelmente está ferida e está lutando para se manter viva – o que traz agonia para a cena –, a segunda tradução tira este peso com uma escolha tradutória genérica, pois tentar sair de algo não transmite uma dramaticidade tão intensa. Às vezes só queremos sair de uma situação chata, como uma reunião por exemplo.

Com isso, a segunda tradução consegue trazer uma atmosfera de terror no início do trecho, mas no fim volta a utilizar escolhas mais suaves, enquanto a primeira tradução inicia o trecho utilizando termos neutros que não acrescentam medo na cena, mas finaliza retornando ao terror.

3.3 - Uma criança entenderia?

Tabela 03 – Uma criança entenderia?

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
The creature in the sac seemed horribly unformed and unfinished, as if two **Plasticine** people had been **warmed and rolled together, squashed and pressed into one thing**. (p. 79)	A criatura no receptáculo parecia horrivelmente disforme e inacabada, como se duas pessoas de **plasticina** tivessem sido **aquecidas e enroladas juntas, amassadas e espremidas em uma coisa**. (p. 64)	A criatura era horrenda, terrivelmente deformada e incompleta, como se duas pessoas feitas de **massa de modelar** tivessem sido **moldadas juntas no forno e virado uma coisa só.** (p. 100)

O trecho acima relata a cena em que Coraline vai até a casa das Outras srta. Spink e srta. Forcible atrás de uma das almas das crianças perdidas. Mas, ao invés de encontrar seus cachorros e duas belas jovens, Coraline encontra uma coisa assustadora.

Neste trecho o foco é em um termo que, embora esteja correto, não faz parte do vocabulário das crianças brasileiras, o que pode atrapalhar na compreensão da

narrativa. Já foi discutido sobre isso na parte sobre tradução de obras infantis, onde Queiroga (2016) alerta para deixar a obra fluída para o público infanto-juvenil sem subestimar sua capacidade cognitiva. Um ponto que merece atenção em traduções para este público é justamente o registro, já que são crianças ainda em fase de alfabetização e não possuem um histórico – até mesmo hábito – de leitura que um adulto possui.

Na primeira tradução, o termo **Plasticine** foi traduzido de forma literal para **plasticina**. A tradução não está errada, mas não é adequada para o público alvo, já que esse termo não é usado no cotidiano das crianças. Isso pode ser um problema em livros para essa faixa etária porque crianças não estão acostumadas a procurar significado de palavras em dicionários – físicos ou virtuais. E no caso deste trecho, o entendimento é importante para manter o clima de terror pois está descrevendo uma criatura.

Já na segunda tradução, o termo foi traduzido para **massa de modelar** – a famosa massinha –, uma palavra conhecida por esse público. Com isso, a leitura fica mais fluida, porque há uma compreensão mais imediata, e a atmosfera de terror é mantida.

Neste caso, embora fiel ao original, a primeira tradução não fez uma escolha adequada para o público alvo e a “adaptação” da segunda tradução foi primordial para a fluidez da leitura, mantendo o terror da cena. Aliás, já é possível perceber que a segunda tradutora preza pela fluidez da leitura, mesmo que isso signifique alterar o texto original.

Mas voltando ao terror, no final do trecho há o segmento “ **warmed and rolled together, squashed and pressed into one thing**” que na primeira tradução ficou “**aquecidas e enroladas juntas, amassadas e espremidas em uma coisa**” e na segunda passou a ser “**moldadas juntas no forno e virado uma coisa só**”. A primeira tradução é mais próxima ao texto original e, por ter optado por traduzir a descrição de como as criaturas estavam, consegue transmitir uma sensação de agonia e de como a imagem produzida pelas duas é de fato horrível sem precisar uma figura para ilustrar. Enquanto a segunda tradução suaviza a cena apenas colocando que as duas pareciam uma coisa só, o que de fato não produz a sensação de horror transmitido pela primeira tradução. O leitor só consegue entender quão horríveis são as criaturas porque o capítulo se inicia com uma imagem delas.

Figura 04: Ilustração da criatura / Chris Riddell

Fonte**:** Intrínseca, 2020

Com isso, podemos perceber novamente que a segunda tradutora não se preocupa tanto se o horror será mantido ou não: seu foco é manter a leitura mais fluida. Já a primeira tradução se preocupa em ser o mais próxima possível do texto original, conseguindo assim, manter o terror presente na narrativa.

3.4 - Horrivelmente

Tabela 04 – Horrivelmente

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
The thing froze in place. It threw its **pale** head back	A coisa paralisou no lugar. Jogou para trás a	A coisa ficou paralisada. Sem enxergar, jogou a

blindly, and **opened its mouth horribly wide**, and it roared its anger and frustration. Then, all in a rush, the thing swept towards the place where Coraline had been standing. (p. 88)	cabeça **pálida** com um movimento cego, **escancarou horrivelmente a boca** e urrou de raiva e frustração. Então, num ímpeto, virou-se para o lugar onde Coraline estivera. (p. 72)	cabeça para trás e **escancarou a boca**, urrando de raiva e frustração. Então, foi direto até o lugar em que Coraline estava antes. (p. 111)

O trecho acima relata o confronto entre Coraline e outra criatura – nessa ocasião, o Outro Pai – para conseguir mais uma alma das vítimas da Outra Mãe no sótão da casa. No início, a criatura tenta alertar Coraline e fala para a garota fugir, mas sua consciência vai desaparecendo e se transforma em uma fera controlada pela vilã.

Neste trecho houve duas omissões de termos importantes para o clima de horror da narrativa. Na segunda tradução, os termos **pale** e **horribly** – traduzido na primeira tradução, respectivamente, como **pálida** e **horrivelmente** – foram simplesmente retirados. Esses termos ajudam a criar uma imagem assustadora da criatura que está perseguindo a protagonista e a intensificar o gesto de abrir a boca e levá-lo para o lado do horror, o que foi retirado nesta segunda tradução.

Com isso, fica claro que a segunda tradução não se preocupa em manter o terror do texto original e não se importa em suavizar ou retirar elementos do texto para manter a fluidez da leitura para o público alvo. Já a primeira, mais próxima do original, de modo geral mantém a maior parte dos elementos que evocam o terror.

3.5 - Medo

Tabela 05 – Medo

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
Her long white fingers fluttered gently, like a tired	Seus longos dedos brancos flutuavam	Seus longos dedos brancos flutuavam

butterfly, **and Coraline shivered**. (p. 63 - 64)	gentilmente como uma borboleta cansada **e Coraline sentiu um calafrio**. (p. 50)	suavemente, como uma borboleta exausta. **Coraline estremeceu**. (p.79)

No trecho acima, Coraline e a Outra Mãe estão conversando sobre a possibilidade da garota colocar os botões negros nos olhos – algo que a garota já havia recusado. Nesse momento “cara a cara”, a protagonista consegue reparar na aparência arrepiante da vilã.

Neste trecho, na segunda tradução há a criação de um parágrafo para intensificar o sentimento de medo da protagonista. Algo que no texto original e na primeira tradução é apenas a continuação de uma frase.

Ao isolar essa frase em um parágrafo, a tradutora consegue, além de intensificar o sentimento de medo, intensificar a personalidade e aparência assustadora da vilã, o que contribui com a construção do terror da narrativa. Neste caso, modificar a paragrafação do texto original foi uma escolha acertada que contribui para o terror da trama ficar evidente.

Neste ponto da análise, é possível notar como a segunda tradução, nos poucos momentos que se mantém mais “horrível” que a primeira, consegue tal efeito se afastando um pouco mais do que a primeira do próprio original. Será que a editora deu mais liberdade para a tradutora ou ela apenas teve coragem de ousar mais que a primeira que seguiu o texto original à risca?

3.6 - Machucados

Tabela 06 – Machucados

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
Her left knee was scraped and skinned, and the palm of one hand she had thrown out to stop herself	Seu joelho esquerdo estava arranhado e esfolado e a palma da mão que usara para	Seu joelho esquerdo estava arranhado e esfolado, e a palma de sua mão, a que usou

was a mess of **scraped skin** and grit. It hurt a little, and it would, she knew, soon hurt much more. (p. 95)	aparar a queda era uma mistura de **pele esfolada** e pedregulhos. Doía um pouco e logo doeria muito mais. (p. 79)	para se apoiar na queda, tinha virado uma mistura de **machucados** e pedrinhas. Doía um pouco, e ainda doeria muito mais. (p. 120)

O trecho acima faz parte da cena de fuga da Coraline da criatura que antes costumava ser o Outro Pai. Após conseguir escapar, a garota percebe que ficou um pouco machucada.

Neste trecho o ponto de discussão é lexical. No original, o autor utiliza o termo "**scraped skin**", que pode ser traduzido como "pele arranhada". Nesse caso, ambas as tradutoras utilizaram escolhas menos próximas ao texto em inglês. A primeira tradução utilizou o termo "**pele esfolada**" e a segunda tradução usou apenas a palavra "**machucados**".

Durante a infância, crianças vivem se arranhando e se machucando, seja subindo em árvores, jogando bola ou até mesmo de formas que nem se sabe ao certo. Então é possível dizer que os termos "arranhar" e "machucar" não são assustadores para as crianças por já fazerem parte do cotidiano infantil. Mas o termo "esfolar" soa meio forte até para adultos, pois entendemos que seja um machucado um pouco mais grave. Com isso, ao dizer que a pele de Coraline está esfolada pode soar como se a mão da menina estivesse bem danificada, e isto ajuda a manter o terror – neste caso, puxado mais para o lado do gore – da narrativa.

Com isso, novamente percebe-se uma tendência de suavização na segunda tradução na intenção de manter a fluidez da leitura, enquanto a primeira tradução mantém o terror até quando o texto original também tende a ser suave.

3.7 - Fuja!

Tabela 07 – Fuja!

Texto original	Primeira tradução	Segunda tradução
'Flee**!**' said the very first of	– Fuja**!** — disse a	— Fuja — alertou a

the voices – another girl, Coraline fancied – ‘Flee, while there’s still air in your lungs and blood in your veins and **warmth** in your heart. Flee while you still have your mind and your soul.’ (p. 68)	primeira das vozes, uma outra menina, Coraline imaginou. — Fuja enquanto ainda existe ar em seus pulmões, sangue em suas veias e **calor** em seu coração. Fuja enquanto você ainda tem sua mente e sua alma. (p. 54)	primeira das vozes. Outra menina, supôs Coraline. — Fuja enquanto ainda tem ar nos seus pulmões, sangue nas veias e **vida** no seu coração. Fuja enquanto ainda é dona de sua mente e de sua alma. (p. 86)

Nesta cena, Coraline conhece as outras vítimas da Outra Mãe. As crianças contam para a garota sobre como chegaram lá, porque permitiram que a vilã costurar os botões negros nos olhos e a alerteam para fugir o mais rapido daquele lugar antes que seja tarde demais.

No trecho acima, a discussão é novamente sobre a questão lexical. No texto original, o termo utilizado é “**warmth**”, que ganhou uma tradução bem próxima da primeira tradutora que usou o termo “**calor**”. Já a segunda tradutora utilizou o termo “**vida**”. Em ambos os casos, os dois termos estão corretos e mantêm a tensão na cena. A diferença é que a primeira tradução usou um termo mais palpável, relacionado a uma sensação do corpo, e a segunda usou um termo mais abstrato, facilitando o entendimento de crianças que não têm um histórico de leitura extenso.

O ponto de exclamação no final da palavra “**Fuja**” na primeira tradução pode ser apenas um detalhe, mas comprova – mais uma vez – que a primeira tradução manteve a mesma paragrafação e pontuação do original, enquanto a segunda teve uma liberdade maior para fazer mudanças mais bruscas nesta área.

Com isso, novamente percebemos que a primeira tradução se manteve mais aderente ao texto de partida, enquanto a segunda se permitiu, em nome da fluidez e da compreensibilidade imediata, quase uma explicitação nesse caso.

3.8 - Visão geral

Os trechos selecionados nos ajudaram a percebermos que, de modo geral, a primeira tradução é mais próxima do texto original, isto é, tenta “respeitar” ao máximo o texto de partida – isso engloba questões lexicais, mas também paragrafação e mesmo pontuação. Já a segunda tradução se preocupa mais em ajudar o leitor, ou seja, disponibiliza para o público leitor brasileiro um texto mais fluido, mais “agradável” de ler. Com isso, a tradutora não parece colocar como objetivo central do seu projeto tradutório a recriação dos efeitos de terror presentes no texto original graças às escolhas lexicais e demais estratégias de escrita exploradas por Neil Gaiman.

Com essas análises, levantamos as hipóteses de que a segunda tradutora – Bruna Beber – teve uma liberdade maior por parte da editora para mexer no texto, isto é, não precisou seguir à risca o texto original. O que não ocorreu na primeira tradução, pois provavelmente a editora exigiu uma versão mais próxima do original já que nesta época, a base de fãs de Neil Gaiman era majoritariamente de adultos – que tendem a ser mais críticos com as traduções.

Também é possível perceber que a “hipótese da retradução”, do artigo de Berman, – onde se assume que a tradução tende a ser mais domesticadora que a retradução – não se aplica em *Coraline* (2002). No caso da obra analisada, a retradução se mostrou mais domesticadora do que a retradução, pois se pressupõe que a editora Intrínseca deu mais liberdade criativa à tradutora. Isso possibilitou Beber a alterar desde palavras até paragrafação, em nome de uma leitura mais fluida para um público que, ao que tudo indica, a editora imaginava como majoritariamente infantojuvenil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisamos as duas traduções brasileiras de *Coraline* (2002), escrito por Neil Gaiman, com o objetivo de observar como a tradução de horror em livros infantojuvenis contemporâneos ocorre no Brasil. Para isso, utilizamos a teoria da Reescritura, Manipulação e Patronagem, de André Lefevere (2007 [1992]), e a "hipótese da retradução" (Berman, 1990).

O primeiro capítulo foi dividido em três partes: na primeira abordamos a obra e sua narrativa, e a carreira de Neil Gaiman; na segunda parte traçamos uma trajetória histórica da literatura infantojuvenil e do terror, e como esses dois universos se convergem; e, por fim, na terceira parte abordamos como o terror e o fantástico se apresentam em *Coraline* (2002).

No segundo capítulo, abordamos a trajetória histórica da tradução em obras infantojuvenis no Brasil. Também abordamos como a teoria de manipulação, de Lefevere, influência nas traduções – focando principalmente na tradução de obras voltadas para crianças e adolescentes. E, por fim, abordamos a hipótese de retradução – o que foi de muita importância para nossas análises.

No terceiro capítulo, analisamos sete trechos do livro Coraline (2002), de Neil Gaiman, focando em comparar como cada tradução se comportou em relação aos efeitos geradores de terror no texto e o que justificaria as diferentes decisões tomadas por cada (re)tradutora.

Com as análises, podemos concluir que a tradução de Regina de Barros Carvalho – primeira tradução – é mais próxima das especificidades lexicais e sintáticas do texto de partida. Nossa hipótese é que a tradutora nossa hipótese é que a tradutora levou em conta que Neil Gaiman possuía uma forte fanbase composta por adultos no Brasil – como vimos no capítulo 1 – de modo a prever que uma parte considerável do público leitor da tradução de Coraline seria composta não somente de jovens leitores, mas também de adultos, com determinadas expectativas sobre a escrita de Gaiman e os elementos de terror explícito da sua obra. Com isso, a tradutora apostou em um público seguro que já conhecia e consumia obras anteriores do autor e, geralmente, este tipo de público costuma ser mais exigente em relação à tradução, dizendo que o texto em portugues deve ser o mais próximo possível do texto em inglês. Já a retradução de Bruna Beber – segunda tradução –

parece se voltar – como mostramos na nossa análise – para um público predominantemente infantojuvenil. Buscando certa fluidez de leitura, a tradutora assume uma postura mais dinâmica com o texto de partida, afastando-se frequentemente de suas marcas lexicais e sintáticas. Como resultado, nem sempre a retradução de Bruna Beber recria os efeitos de horror com a mesma intensidade que o texto de Gaiman e que a primeira tradução.

Em nossas análises, também percebemos que a chamada hipótese da retradução, que apresentamos nos capítulos 2 e 3, não se aplica no caso das traduções brasileiras de *Coraline*. Afinal, a primeira tradução se mostrou muito mais próxima das marcas do texto de partida do que a retradução, que revelou-se mais domesticadora. Isso reforça a hipótese de que houve uma manipulação da primeira tradutora ao visar um público adulto que já acompanhava o autor da obra original e que exigiria uma tradução próxima ao texto fonte.

Com isso, podemos supor que uma tradução mais próxima do original seja ideal para manter o efeito do horror, mas abriríamos mão de abranger o público infantojuvenil, pois a tradução estrangeirizadora tende a ser mais formal e uma criança em processo de alfabetização, talvez, não conseguiria acompanhar. Achar um equilíbrio na tradução de livros de terror para crianças e adolescentes ainda exige algumas pesquisas e esperamos que no futuro possamos encontrá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Bibiana Borges. A Literatura Fantástica: Percurso Histórico e Conceitual. **Revista Porto das Letras**, Tocantins, vol. 8, Número Especial, 2022. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/download/14906/20440/66828 . Acesso em: 27 set. 2023.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**, tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papirus, 2003.

BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de traduction. **Palimpsestes**, v. 4,p. 1-7, 1990.

BIRGIN, Jimena. **Niños macabros**: apuntes sobre lo gótico en la literatura infantil y juvenil. 2019. Disponível em: https://rid.unrn.edu.ar/bitstream/20.500.12049/4896/1/Ni%C3%B1os%20macabros%20-%20Conferencia%20Jornadas%20Malditas%20%28Ugto%29.pdf

AZENHA JUNIOR, J. Tradução & literatura infantil e juvenil. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. Tradução &: perspectivas teóricas e práticas [online]. São Paulo: **Editora UNESP**; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 209-232. Disponível em: https://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-10.pdf . Acesso em: 20 jun. 2023.

BRAND, Laura. Quem foram os Irmãos Grimm?. **Editora Wish**, s.d. Disponível em: https://www.editorawish.com.br/blogs/novidades/quem-foram-os-irmaos-grimm . Acesso em: 01 mai. 2023.

BRUNA BEBER. **Ubu**, s.d. Disponível em: https://www.ubueditora.com.br/autor/bruna-beber.html . Acesso em: 24 abr. 2023.

CANELA, Fabiano. Tudo o que você precisa saber sobre os principais tons de escrita. **Rock Content,** 2018. Disponível em : https://rockcontent.com/br/talent-blog/tons-de-escrita/ Acesso em: 21 ago. 2023.

CARVALHO, Christian Hygino. **A *Revolução dos Bichos*, de George Orwell: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil.** Orientador: Maria Clara Castellões de Oliveira. 2002. P. 112. Trabalho de conclusão – Instituto de Ciências Humanas e de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002.

CORALINE E O MUNDO SECRETO: 16 curiosidades sobre o filme que você precisa saber. **Cinebuzz**, 2020. Disponível em: https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/vitrine/coraline-e-o-mundo-secreto-16-curiosidades-sobre-o-filme-que-voce-precisa-saber.phtml . Acesso em 24 abr. 2023.

CORALINE; Direção:Henry Selick. Produção: Laika. Estados Unidos: Focus Features, 2009. 1 DVD (100 min).

CORDEIRO, Angelo. Neste Dia das Bruxas, confira os principais subgêneros do terror. **Cinebuzz**, 2022. Disponível em: https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/cinema/guia-de-halloween-os-principais-subgeneros-do-terror.phtml . Acesso em: 25 abr. 2023.

CÓPIA OU COINCIDÊNCIA? Os livros que podem ter inspirado "Harry Potter". **GZH**, 2020. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2020/07/copia-ou-coincidencia-os-livros-que-podem-ter-inspirado-harry-potter-ckd6oz1mm003a013gnnbifoez.html . Acesso em: 29 mar. 2023.

CUDDON, J. A. **A dictionary of literary terms and literary theory**. 5ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2013.
DAVID, Ricardo Santos. Literatura infanto-juvenil: discussões sobre o panorama histórico e gênero literário e suas características. Produção literária. A prática da leitura na escola e na sociedade. Cadernos discursivos, Catalão-GO, v. 1, n. 1, p.66-84, 2016.
DINIZ, A. K. S. Um estudo do espaço fantástico na construção do medo em Coraline e Coraline e o mundo secreto. 2021. 36f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.
FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. **A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert.** 1ª ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.
GAIMAN, Neil. **Coraline**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020a.
GAIMAN, Neil. **O livro do cemitério**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
GAIMAN, Neil. **O oceano no fim do caminho**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
GAIMAN, Neil. Introdução. In: GAIMAN, Neil. **Coraline**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020b [2012].
IPEA. Ipea: manual do editorial. Paratextos. Disponivel em : https://www.ipea.gov.br/sites/manualeditorial/padroes-editoriais/estrutura-da-obra/paratexto#:~:text=Paratexto&text=Os%20elementos%20paratextuais%20s%C3%A3o%20definidos,aqueles%20que%20sucedem%20ao%20texto. Acesso em: 21 ago. 2023.
JUNQUEIRA, Eduardo V.; NESTAREZ, Oscar. Horror psicológico: a psicanálise explica nosso fascínio pelo medo. **Galileu**, 2017. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/06/horror-psicologico-psicanalise-explica-nosso-fascinio-pelo-medo.html . Acesso em: 13 maio 2023.
LARKUM, Lizzie. Neil Gaiman: 11 top adaptations, TV shows and films from the bestselling author, as The Sandman comes to Netflix. **BT,** 2022. Disponívell em: https://www.bt.com/tv/drama/neil-gaiman-11-adaptations-sandman-netflix-good-omens-prime-american-gods-doctor-who-lucifer . Acesso em: 29 mar. 2023.
LEFEVERE, A. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária.** Trad. de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].
LOIOLA, Rita. Entenda por que gostamos de sentir medo. **Galileu**, s.d. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,ERT113919-17579-113919-3934,00.html#:~:text=Dopamina%2C%20endorfina%20e%20adrenalina%20v%C3%A3o,sensa%C3%A7%C3%A3o%20de%20prazer%20e%20calma . Acesso em: 25 abr. 2023.
MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo. Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. **Repositório Institucional da UFSC**, Florianópolis, nov. 2017. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/181358?show=full . Acesso em: 27 set. 2023.
MASON, J. **Mixing methods in a qualitatively driven way.** Qualitative Research. v.6 (1) 2006, p.9-25
MELO, Jéssica Reis de; MACHADO, Juliana Brandão; LAGE, Lucas da Costa. Do Livro ao Filme: Compreendendo a releitura cinematográfica dos contos de fadas. **RELACult**, V. 05, ed. especial, abr. 2019.
MOURA, Rayane. Vai começar a ler “Sandman”? Confira estas dicas dos quadrinhos de Neil Gaiman. **Giz_br**, 2022. Disponível em: https://gizmodo.uol.com.br/vai-comecar-a-ler-sandman-confira-estas-dicas-dos-quadrinhos-de-neil-gaiman/ . Acesso em: 29 mar. 2023.
NEIL GAIMAN: Conheça todas as adaptações das obras do autor. **Sociedade Nerd**, 2022. Disponível em:

https://www.sociedadenerd.com.br/2022/08/21/neil-gaiman-conheca-todas-as-adaptacoes-das-obras-do-autor/ . Acesso em: 29 mar. 2023.
NESTAREZ, Oscar. As bases filosóficas do horror cósmico na literatura. **Galileu**, 2019. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/12/bases-filosoficas-do-horror-cosmico-na-literatura.html . Acesso em: 25 abr. 2023.
PEIXOTO, Andreia. Literatura Gótica. **e-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**, 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-gotica . Acesso em: 25 abr. 2023.
PEREIRA, Eduardo. O Livro do Cemitério | Marc Foster, de Guerra Mundial Z, dirigirá a adaptação. **Omelete**, 2022. Disponível em: https://www.omelete.com.br/filmes/o-livro-do-cemiterio-marc-foster . Acesso em: 18 maio 2023.
PEREZ, Luana Castro Alves. Dialetos e Registros. **Português,** s/d. Disponível em : https://www.portugues.com.br/redacao/dialetos-registros.html . Acesso em: 21 ago. 2023.
PRUDÊNCIO, I. E. de B. Os inquietantes mundos das Coralines de Neil Gaiman e Henry Selick : uma leitura intersemiótica do gótico infantil do livro à animação. 2019. 57f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras)- Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2019.
RICHARD, Linda. January interview Neil Gaiman. **January Magazine**, 2001. Disponível em: https://www.januarymagazine.com/profiles/gaiman.html . Acesso em: 18 maio 2023.
SABBAGA, Julia. Peça de O Oceano no Fim do Caminho, de Neil Gaiman, ganha trailer; veja. **Omelete,** 2021. Disponível em: https://www.omelete.com.br/neil-gaiman/oceano-no-fim-do-caminho-neil-gaiman-trailer . Acesso em: 29 mar. 2023.
SILVA, Aline Luiza da. Trajetória da literatura infantil: da origem histórica e do conceito mercadológico ao caráter pedagógico na atualidade. **Regrad,** São Paulo, v. 2, n. 2, p.135-149, jul/dez, 2009. Disponível em: https://revista.univem.edu.br/REGRAD/article/view/234/239#:~:text=A%20literatura%20infantil%20surgiu%20no,o%20mal%20a%20ser%20desprezado . Acesso em: 10 abr. 2023.
SILVA, Josefa De Lourdes Tinto Da. **Literatura Infantil: O Desenvolver da Aprendizagem em Crianças na Escola Anayde Beiriz**. Faculdade de Pedagogia, Universidade Federal da Paraíba; João Pessoa; p. 39. 2016a.
SILVA, Natalia Regina da. **Para além da divergência:** o papel da literatura juvenil traduzida no polissistema literário brasileiro. 2016. P. 102. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016b.
STARDUST. **Rotten Tomatoes**, s.d**.** Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/stardust . Acesso em: 29 mar. 2023.
VERDOLINI, Thaís Helena Affonso. Tradução de literatura infanto-juvenil contemporânea no Brasil. **Editora da PUCRS**, Porto Alegre, 2011. Disponível em: https://editora.pucrs.br/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S1/thaisverdolini.pdf . Acesso em: 05 out 2023.
TAMANAHA, Nádia. Qual a diferença entre graphic novel e história em quadrinhos? **Além do livro**, 2019. Disponível em: https://alemdolivro.com/2019/05/16/qual-a-diferenca-entre-graphic-novel-e-historia-em-quadrinhos/ . Acesso em: 29 mar. 2023.
TUOTO, Arthur. O que é terror slasher? **Arthur Tuoto**, 2023. Disponível em: https://arthurtuoto.com/2023/03/24/o-que-e-terror-slasher/ . Acesso em: 13 maio 2023.

WIDMAN, Julieta. **A “hipótese da retradução” pelas modalidades tradutórias, nas traduções para a língua inglesa se *A paixão segundo G.H.*** 2016, p.124.Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.